UNIVERSITY OF TORONTO DUPL
3 1761 00356499 4

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/polveredipalcosc02barb

I

POLVERE DI PALCOSCENICO

3050

I

" *Semprevivi* ,,
BIBLIOTECA POPOLARE CONTEMPORANEA

RAFFAELLO BARBIERA

Polvere di palcoscenico

(Note drammatiche)

VOL. I — TEATRO ITALIANO

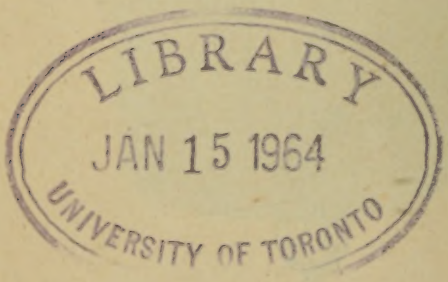
CATANIA
CAV. NICCOLÒ GIANNOTTA, EDITORE
Libraio della Real Casa
Via Lincoln - Via Manzoni - Via Sisto
(Stabili propri)

1908

PN
2683
B3
V.1

PROPRIETÀ LETTERARIA

ai sensi del testo unico delle Leggi 25 Giugno 1865, 10 Agosto 1875, 18 Maggio 1882, approvato con R. Decreto e Regol. 19 Settembre 1882.



876173

Reale Tipografia dell'Edit. Cav. N. GIANNOTTA
Premiato Stabilimento a vapore con macchine celeri tedesche
CATANIA - Via Sisto 58-60-62-62 bis - (*Stabile proprio*) - CATANIA

UN PO' DI PROEMIO

Questi due volumetti sono formati di parecchi fra i molti articoli di critica drammatica, da me scritti al domani e persino la sera stessa in cui furono rappresentate le commedie e i drammi di cui parlano. Gli articoli uscirono a Milano, a Roma, a Palermo: — a Milano, nel Corriere della sera *e nell'* Illustrazione Italiana; *a Roma, nel* Fanfulla *e nel* Fanfulla della domenica; *a Palermo, nel* Giornale di Sicilia.

Perchè raccoglierli?... Così volle, con gentile insistenza, l'editore cav. Giannotta, forse pensando che una traccia qualsiasi del teatro moderno non torni inutile del tutto. Sono echi di trionfi e di fiaschi: rumori trascorsi, memorie passate. Vivono così poco i drammi e le commedie, salvo che non sieno capolavori: immaginarsi le critiche!... Polvere, polvere di palcoscenico. E così siano intitolati questi due libercoli: il primo de' quali contiene la parte italiana *e il secondo la* straniera.

Il racconto dei soggetti di tante commedie che riflet-

tono, in qualche guisa, la vita moderna; la descrizione, sia pur veloce di caratteri più o meno umani; qualche guizzo di pensiero moderno potranno, forse, prestare attrattiva a queste pagine?

L'adulterio, causato per lo più da scelta guidata da convenienze di caste, di famiglia, o, peggio, da interessi di denaro; l'adulterio, la cui statistica può essere assottigliata dal divorzio; l'adulterio offre la materia per un gran numero di commedie e di drammi come di romanzi del secolo XIX, specialmente francesi. Quasi che la vita non potesse offrire altri elementi all'arte scenica e narrativa!...

Il problema è grave. È meglio ritirarci in buon ordine.

Milano, gennajo 1908.

RAFFAELLO BARBIERA.

VOLUME PRIMO

TEATRO ITALIANO

PAOLO GIACOMETTI

(1816-1882)

. . . Almen sia dolce
E castigata la parola. In questo
Tramonto malinconico i fulgori
Ricerchiam del meriggio, e a lor rivolti
Deploriamo sommessi. Ah! la cortese
Pietà, che un giorno chiederem per noi
A tal stremo venuti, i detti al labbro
Convenienti c' ispiri a una sì mesta
Veneranda sventura!

Questi versi, d' intonazione romantica, pratiana, che il Giacometti pone sulle labbra del giusto Teramene che deve giudicar Sofocle nella tragedia sul tragedo greco, possiamo ripeterli per il poeta che a Gazzuolo, sul Mantovano, moriva a sessantasei anni nella mattina del 1 settembre 1882 dopo d'avere gustata la gioja de' trionfi della scena, dopo d'avere tanto sofferto e aver dovuto accettare dalla generosa Giunta muni-

cipale non di Mantova, ma di Genova, la velata elemosina che gli veniva offerta per rendere men duro il pane della povertà degli ultimi anni. Il Giacometti viveva da un pezzo nel romito Gazzuolo, solitario, nascosto, lontano, ma non immemore del mondo che lo avea lasciato in disparte come una vecchia arpa cui siansi infrante le corde. Là, in quei silenzii, rotti appena da qualche voce di persona fida e affettuosa, avrà ripensato agli applausi onde furono per sei lustri salutate le sue tragedia, i suoi drammi storici, i suoi drammi sociali, le sue commedie:— da quella ingenua commedia *Rosilde* ch'egli rappresentò a Genova a vent'anni fino alla truce *Maria Antonietta* scritta per la Ristori e al nobile *Sofocle* rappresentato per la prima volta a Napoli nel teatro de' Fiorentini la sera del 2 aprile 1895 da Tommaso Salvini che nella parte del protagonista trasfondeva la semplice sublimità del genio.

Avrà riveduti, il pover'uomo, nella sua solitudine, i teatri affollati di signori e di dame venute apposta per sentire i suoi drammi; avrà rivedute ammirate beltà, che nel calore della vasta sala ardente di lumi, agitavano con molle indolenza orientale i ventagli candidi. Quante teste e bionde e bru-

ne, e sfolgoranti di gemme! quante altiere bellezze aristocratiche egli poteva intenerire con le scene rappresentanti le miserie ignote della povera gente! Quanti begli occhi egli empiva di lagrime! E quel giocondo susurrio della moltitudine, paga dello spettacolo, forse gli ricoloriva le guance ossute e smorte; quella folla ondeggiante della platea gli diceva ancora: « tu l'animi quella folla, tu la diverti, tu la sollevi ad entusiasmo e tutto col poter del tuo ingegno: ecco il tuo premio, o poeta! » — Infelice Giacometti! Era un sogno.

Quell'uomo alto, asciutto, non curante del bel vestire, portava nel cuore un' iliade di memorie: memorie di palcoscenico, di vita randagia, di atroci ferite e di balsami domestici. Il Balzac scriveva alla sorella che voleva farsi dramma vivente: il Giacometti, drammaturgo che cercava di colorire le passioni con le tinte più forti, non aveva bisogno di domandare alla storia soggetti di dramma: pur troppo, divenne un giorno dramma egli stesso. Le immeritate sventure conjugali gl' inspirarono quella *Colpa vendica la colpa* che si rappresenta ormai solo sulle scene dei filodrammatici e della quale è evidente abbia Vittoriano Sardou tolta l' idea

primitiva della sua *Odette* formando un dramma diverso, nel congegno scenico, da quello del Giacometti. Questi non aveva che a intingere il pennello nel sangue del proprio cuore, per colorire scene di abbandoni e di strazio. Il dolore dell'anima minò la salute dell' infelice: e il suo ingegno cominciò a infoscarsi. Veramente, alla festevole commedia il Giacometti non era nato; il suo riso, anche nelle applaudite commedie *Quattro donne in una casa; Un poema e una cambiale; L'amico di tutti...* è riso alquanto grottesco; non limpido, fresco, come erompe dal sempre giovane Goldoni. Il Giacometti era nato al dramma propriamente detto: o meglio al dramma a tesi. Vedete la *Morte Civile!* Il poeta affronta ardito un' alta questione sociale che preoccupa ancora le menti. Fu abusata fino al fastidio la frase *fa pensare:* ma torna a capello per il dramma del Giacometti, dal quale emana un fervido amore degli uomini e il sentimento del giusto. Dopo quel dramma si resta pensosi: la tristezza ci occupa l'animo, ma non è tanta per la malinconia ond'è imbevuto il dramma e per l'agonia del protagonista (specialmente se il Salvini la interpreta con patologica esattezza) quanta perchè consideriamo

la serietà della questione intavolata. Il Giacometti voleva che il teatro fosse scuola, fosse sprone a ben fare: onde certe tirate di morale che metteva in bocca a' suoi personaggi e che gli aveano guadagnata da parte dei giudici più accigliati il soprannome poco ameno di predicatore. Non deridiamo il galantuomo *che volge l'itale muse a render saggi e buoni* i suoi concittadini, in un tempo nel quale gli oppressori stranieri cercavano con le mollezze lascive del teatro diffondere la corruzione e addormentare la moltitudine. Il teatro del Giacometti si segnala nella storia della drammatica italiana per impronta di moralità, per austerità di principi; e rimane nobile tentativo d'un teatro nostro, solidamente nazionale.

E in che stato giaceva il nostro teatro prima del Giacometti? La tragedia era impastoiata nell'imitazione dei modelli classici; la commedia « rimaneva illaqueata fra gl'impicci delle convenienze sociali del secolo passato, che interdicevano di trattare certi argomenti in altra guisa che in quella consacrata dalla consuetudine e di presentare certi personaggi sotto un aspetto diverso da quello permesso dai regolamenti di polizia, e di annodare e di sciogliere l'intreccio con

altri espedienti che quelli adoperati di solito col consenso dei superiori. I drammi di Iffland, di Kotzebue, e i nostrani dell'Avelloni e del Federici che ne seguivano—a dir poco—l'intonazione, avevano creato sulla scena il convenzionalismo sentimentale e umanitario, la tradizione delle virtù regie e militari, e volevano quella solita vittima atteggiata in quella consueta maniera sotto i piedi del tiranno e poi miracolosamente salvata per l'intervento dell' inevitabile vendicatore. I melodrammi del Bouchardy e del Cormon avevano una poetica tutta loro propria; uomini ed avvenimenti erano foggiati secondo una formula speciale, e andavano innanzi con una logica adattata alle esigenze del colpo di scena ». Così Yorick, che scrisse il più bell'articolo sul compianto poeta e lo giudicò con affetto.

Non si può affermare, parmi, con esattezza che il Giacometti abbia messo da un canto « il convenzionalismo sentimentale » del Kotzebue e del Federici,—ma certo egli comprese come la vita doveva specchiarsi nel teatro e come il teatro dovesse, a sua volta, insegnando la rettitudine e il bene, riflettersi nella vita. Qualche cosa di simile a ciò che il Lessing compì un giorno in Germania co-

gli originali proprii drammi, il Giacometti tentò con alcuni dei proprii il cui concetto era audace. Il Lessing, nel secolo XVIII, avea proclamato coll'ardire del suo ingegno rivoluzionario i diritti della borghesia sulla scena, l'idea della tolleranza religiosa, il sentimento dell'umanità pura. Il Giacometti, nel secolo XIX, con diverso ingegno, ma pure a voce sonora, volle proclamare i diritti del popolo e l'eguaglianza, quando inferociva la tirannia delle diseguaglianze. Il suo *Siam tutti fratelli* è il dramma nel quale la vera democrazia si vede specchiata. Un marchese, innamoratosi d'una popolana, la sposa a dispetto d' ogni pregiudizio aristocratico e calpesta così ogni falsa opinione di casta, altiero e lieto d'obbedire al suo cuore e di disobbedire a vane esigenze di titolati. Quando il Giacometti si persuadeva d' una verità, quando s' infiammava d' una idea generosa, non indugiava a esplicarla sulle scene, al cospetto di tutti, e non andava in cerca di preziosi espedienti per renderla più accetta ai buongustai raffinati. Non semplice nel dialogo che, in omaggio alla scuola romantica è enfatico, si serbava semplice e chiaro nel disegno del dramma. Quando Tommaso Salvini rappresentò a Parigi la *Morte Civile*,

Emilio Zola, fierissimo critico, si abbandonò a insolito entusiasmo per la semplicità quasi patriarcale spiegata dal Giacometti; e, mentre il Sarcey usciva sul conto del drammaturgo italiano in una filastrocca di sciocchezze—lo Zola esclamava nel *Voltaire:* « Ecco un dramma stupendo! Che bella, che artistica semplicità nella condotta, nell'intento, nella forma! Non un colpo di scena, come nei nostri drammi francesi. L'azione va innanzi tranquillamente; il sipario cala sopra una conversazione casalinga; gli atti sono divisi alla buona. È una tragedia che succede fra personaggi moderni ». A Emilio Zola sfuggirono solo alcuni difetti di dialogo. Questo, per esempio:

Quando la fanciulla Ada, la tenera figlia, osservando i solchi rossi delle catene che strinsero i polsi del padre galeotto, gli dice con ribrezzo: *Voi avete i solchi delle catene!* si ride. Così piccina e già così erudita nelle cose carcerarie!

La Morte civile fu tradotta in francese da Augusto Vitu, ma, rappresentata all'*Odéon* non piacque troppo al pubblico parigino avvezzo ad altre droghe.

Dramma più artistico è il *Sofocle:* è il capolavoro di Paolo Giacometti, che lo com-

pose nella piena maturità dell'ingegno, a cinquant'anni.

Il nostro poeta ci introduce nella casa del sommo tragedo greco, ci fa partecipi dei dolori di quel glorioso vegliardo, ci rappresenta le sue afflizioni domestiche, la sua grandezza. Sofocle è tracciato dal Giacometti con poche linee: quella semplice e veneranda figura ha dell'epico. Eppure, neanche il *Sofocle* si rappresenta più.

L'argomento del *Sofocle* è tutt'altro che fantastico. Pochi anni prima di morire, il tragedo greco venne rattristato da una accusa perfida del figlio Jofone. Rammenta Carlo Ottofredo Müller nella *Storia della letteratura greca* come Jofone temeva che Sofocle amasse troppo un altro figlio e gli sminuisse a beneficio di quello l'eredità sperata: onde domandò scelleratamente al tribunale di togliere al vecchio Sofocle l'amministrazione dei beni, dichiarandolo imbecillito. Sofocle, il grande poeta, bianco, vacillante, si presenta in tribunale, e, per provar che la mente, non ostante la tarda età gli resta ancora lucida, legge un canto corale dell'*Edipo Coloneo* che sta componendo; e il canto infiamma d'entusiasmo i giudici e basta a salvarlo. Egli è portato fra le acclamazioni

in trionfo, è adorato, è coronato di allori.

Per serbarsi fedele al tipo, il Giacometti, mette in bocca a Sofocle squarci poetici dello stesso Sofocle tradotti da Felice Bellotti; perciò accresce la nostra commozione. Drammatico è il momento nel quale i giudici, dopo la recitazione di Sofocle, riconoscono la lucidita dell'intelletto di lui e la perfidia del figlio. È un lampo poetico. Il figlio svergognato vien cacciato dai giudici:

. . . . Vanne!.... non odi,
Geofonte? non odi? ah! non favella
Edippo, no, Sofocle tuona e danna
Il figlio parricida... Or solamente
Il giudizio è compiuto — ed esca il reo!

A classica altezza si leva il poeta nell'ultima scena, quando il poeta benedicendo al figlio perverso muore placido, sereno e maestoso come il sole nell'oceano. Sofocle muore mentre gli pongono sul capo la corona civica inviatagli dal Senato, come gloria della patria, ed ei ripete i cantici eccelsi di Salamina. Egli è in mezzo a' suoi figli, ed esclama:

. . . . È tempo, o figli,
D'intuonare il peána.... il vittorioso
Cantico di Salamina... a me la cetra
Che ne mormora ancor....

Gli porgono la cetra; ma la mano debile, stanca, non giunge a far vibrare le corde d'oro. Allora il figlio, presa la cetra, intuona esso il peána dei forti, e Sofocle seguendone il suono, mormora:

. . . . Eccolo!.... ah! segni,
Suona... l'anima canta....

e a poco a poco si spegne nei ricordi delle glorie della patria.

Qualcuno dirà che di cetre e d'arpe è riboccante il teatro del Giacometti; ma delle arpe romantiche allora era il tempo, come oggi è il tempo dei pianoforti. — Anche nel dramma storico, in quattro atti, *Lucrezia Maria Davidson*, si parla d'arpa ad ogni momento, ma non è fuor di luogo; la giovane poetessa americana l'amava a tal segno, che metteva sul davanzale della finestra un'arpa eolia per nutrire con artificiali eccitamenti quel fuoco poetico che l'andava consumando e la consumò.

Lucrezia Maria Davidson è uno dei drammi più caldi, più appassionati del Giacometti. Scritto a Brescia nell'autunno del 1834, fu per la prima volta recitato in quel teatro, nell'anno medesimo, e piacque dappertutto sia per quel tipo romantico di giovinetta i-

spirata come per l'onda lirica che allaga tutte le scene. Nell'ultima scena del secondo atto, quando Lucrezia, coi capelli inanellati cadenti sulle spalle, improvvisa davanti al poeta inglese Giorgio Dorsey, un'ode all'arpa, e l'abate Villars esclama: « la corona del genio poserà su questa fronte », mentre il dottor Heberson susurra presago fra se: « ma i suoi raggi saranno di fuoco » l'ammirazione si solleva dal teatro e mille voci acclamavano al Giacometti.

Col *Torquato Tasso*, il poeta, italianissimo di sentimenti, dispiacque alla polizia austriaca. Anch'egli mise sulle scene un Tasso falso; solo Carlo Goldoni, nella spensieratezza divina del genio, intuì il carattere del cantore della *Gerusalemme Liberata*, quale la critica moderna, forte dei documenti, lo porge.

Chi non ha visto la Ristori recitar l'*Elisabetta regina d'Inghilterra?* In questo dramma si nota l'ultima scena shakesperiana nella quale la dispotica regina muore in preda a fantasmi paurosi, al modo di Luigi XI del Delavigne. Ma *Maria Antonietta* è dramma troppo volgare. Il tipo dell'affascinante Mirabeau è per altro reso con qualche effetto.

Nella *Colpa vendica la colpa*, l'azione comincia insolitamente aggrovigliata; ma c'in-

catena per l'interesse che destano i varî casi dei personaggi. *Camilla Faa* è dramma storico, non privo d'incongruenze e di passaggi bruschi. Nel *Poeta e la Ballerina,* sdegnato di veder profusi tesori a' piedi delle silfidi, si scaglia contro tale usanza da popolo corrotto, e tuona. *La notte del venerdì santo* o la *Trovatella di Santa Maria* fece sgorgare torrenti di lagrime: uno dei drammi più romantici d'Italia. Ma chi potrà esaminare, anche di volo, tutti gli ottanta e più lavori drammatici che lasciò il Giacometti?

Povero poeta! Egli dovette assistere alla agonia e alla morte del proprio teatro. Che desolazione sorvivere alle rovine che il tempo e i gusti mutati recarono nella propria vasta opera! Giorgio Byron può scrivere, da quel milionario della poesia ch'egli è, — il piacere di bruciare un'opera è quasi grande quanto quello di pubblicarla: — i propri figli si amano sempre, ed è uno strazio il vederseli morire sotto i proprii occhi.

(1882).

PAOLO FERRARI

(1822-1889)

Salviamo le apparenze. *commedia di Paolo Ferrari, rappresentata al Teatro dei Filodrammatici di Milano, la sera del 15 Novembre 1886.*

Un primo atto stupendo. Nulla di più vivo, di più moderno: scene naturali, chiare, mosse da una forza vigorosa: una base solida di commedia da rallegrare il pubblico del teatro de' Filodrammatici di Milano, che era accorso col desiderio di applaudire alla risorta vitalità del più glorioso nostro commediografo, sorto dopo il migliore periodo drammatico del Giacometti, del quale continuò l' indirizzo morale.

Ecco l' azione di *Salviamo le apparenze.*

Dinanzi al commendatore Carenzi, presidente del tribunale di Torino, due coniugi, il conte Leonardo Portanzio e la contessa Eugenia chiedono la separazione. Il conte

è un cattivo soggetto: paga le amanti e paga i debiti di giuoco col denaro della moglie; peggio, leva la mano sopra di lei... La contessa è una dama altiera e virtuosa per orgoglio; tenerissima per la figlia. L'una accusa l'altro: è un saettìo di dardi, è un duello di parole taglienti. Il presidente, uomo vecchio e navigato che sperava di poter riconciliare i due avversarî, non riesce nemmeno a calmarli. Il conte, cinico, fa sospettare che la contessa abbia un amante; la contessa, indignata, narra che la propria figliuola vide un giorno il padre, a fianco di un'ignota... È un quadro coniugale, verosimile, che in una cronaca di giornale sembra una volgarità e, sulla scena, trattato dal Ferrari, strappa l'applauso.

Dopo questo atto, che si chiude con una separazione in tutte le forme, nella nuova commedia del Ferrari, *Salviamo le apparenze,* non ritroviamo più una posizione netta: l'intrigo, questa antica forza del Ferrari, passata oramai di moda, distende le sue fila, le arruffa, e l'argomento vi resta impigliato come un ragno. La tesi, *tic* di quell'ingegno ardito e bellissimo, non s'affaccia qui in modo irritante, ma esiste: a questo mondo bisogna salvare le apparenze! Lo scopo

morale e manifesto, troppo manifesto: è la incudine sulla quale battono di continuo i loro martelli il commendatore presidente, la contessa, e il cugino del conte, il sentimentale avvocato Corvini, innamorato di lei. Essi predicano l'onestà, le virtù, le belle virtù, splendore della razza umana, tutte le virtù... compresa quella di salvare le apparenze... Il commendatore ve lo dice chiaro: « io stringo la mano a qualche ricco banchiere un po' ladro; saluto la dama un po' peccatrice; ma via! essi salvano almeno le apparenze. » Apparenze! Questa parola risuona non so quante volte sulle labbra dei personaggi, e pare uno di quei lumicini che additano la via ai pellegrini smarriti. Ma rischiarano poi la commedia?

Il conte, felice d'esser libero, dopo la separazione, ripete con più ardore i suoi sbarchi all'isola di Citerea; la contessa si mantiene, per orgoglio, candida come la neve. Invano il Corvini le sospira d'intorno: ella non gli permette nemmeno una parola di amore, nemmeno la confidenza fraterna del tu; eppure capisce di essere amata da lui, e lo ama!

Il conte, tolta la figliuola dall'educandato, l'affida a una istitutrice; e con questa si

permette intimità che non sono sdegnate, mentre rende madre la sorella del sentimentale Corvini, la propria cugina, la marchesa Ernesta, una vedova.

La società è pettegola, si sa; spia; indovina, inventa: un giornalista di orecchio fino e di fantasia sveglia, raccoglie le storielle maligne, le gonfia, ne fa tanti palloni e gl' invia a' giornali dove scrive.

Che cosa spera, che cosa può attendersi dall' avvenire la povera contessa Eugenia? Ella non nutre più che un solo desiderio: di parlare al cuore della figlia e di guadagnarne per sempre l' affetto. Ma no: quella ragazza, Clelia, non ama più sua madre: non pensa che ai cappellini: nel suo cuore non c' è posto che per l' egoismo e per la vanità: l' istitutrice le ha rubato il cuore e l' ha guastata. Come potrà quella madre riconquistare i suoi diritti sull' animo della figlia? E notisi ch' è giunta l' ora in cui la contessina Clelia è amata ed è richiesta in isposa; e a lei, madre, nulla si dice: ella è l' ultima a saperlo, intanto che l' istitutrice sa tutto ed è la confidente di tutti.

Ma avviene un più doloroso momento. Ernesta, accasciata sotto il peso della vergogna, affranta dalle angoscie, dalle malat-

tie, confida le proprie sventure a un'altra infelice, a Eugenia. Questa non immagina nemmeno per sogno che l'amante di quella disgraziata sia il proprio marito, e piange con lei, al pensiero d'un bambino, frutto della colpa, ch'è lontano e morente.

— Andrò io a vederlo! Lasciami andare! le dice Eugenia risoluta, con entusiasmo di pietà—lo vedrò io per te! lasciami!...

Qui gli avvenimenti si complicano ancor più, e si fanno ancora più serii, ch'è tutto dire!... Ernesta riceve una lettera tremenda, che le annuncia la morte del bimbo. Meglio così, forse; ma ella resta fulminata: non parla, non si regge in piedi. Pure, fatto uno sforzo supremo, scrive a Leonardo, partecipandogli la notizia. Che momento per lei!... Sviene. Durante il deliquio sopraggiunge affannato l'avvocato Corvini che s'impadronisce della lettera, apprende il colpevole segreto della sorella, s'incontra nel cugino, lo chiama malvagio, spregevole: e quegli allora, alzando la voce, lo minaccia, esige un duello; ma non trova chi voglia assumere l'ufficio di padrini trattandosi di un'offesa fra consaguinei. E non basta. C'è dell'altro. La contessina Clelia, fidanzata al figlio del commendatore presidente,

sta per isposarsi; ma ai suoi sogni s'inframmette un forte ostacolo: il padre dello sposo dichiara che non permette le nozze se prima la regolarità non ritorni nella famiglia Portanzio, — se prima i coniugi non si riconciliano. Leonardo, ch'è rovinato, ha bisogno di quella riconciliazione per riabilitarsi dinanzi a tutti; ed Eugenia, per amore supremo della figliuola acconsente;— se non che, ecco scopre in Leonardo l'amante di Ernesta, il padre di quel bambino.... e intanto su qualche giornale si accenna malignamente che quel bimbo sarebbe il frutto delle divagazioni di lei col Corvini... È un eccesso di malvagità, è un'infamia; e non può partire che da una donna, dall'istitutrice di Clelia. Ah! ella non tollera, non soffre che il commendatore creda solo un momento a una calunnia così infernale: eppure quel vecchio magistrato, che s'atteggia a sprezzatore della società moderna, in sulle prime presta fede e vuole da Leonardo una spiegazione. Leonardo esita, tace; e allora quella gentildonna, ferita a sangue, nel vivo del suo onore, erompe in uno sfogo veemente: non incolpa il marito, il vero colpevole, è pietosa con lui; ma giura sul capo della figlia la propria innocenza.

Il commendatore, che non è quello di pietra, si commove; non chiede di più; acconsente al matrimonio; e la pace del Signore stende le sue candide ali su quella casa della discordia.

È chiaro che il Ferrari ha voluto esaltare l'amore di madre, e che ha tentato di dare una nobile compagna alle infelici virtuose che passano ne' suoi drammi come fantasmi di dolore. *Teresa,* la madre dello scettico, e *Rosalia Permanso* si trovano ora accanto codesta contessa che ha slanci di affetto appassionato per la figlia strappata al suo culto; ed *Emma Lafarga, Clotilde di Camporegio* tengono compagnia a Eugenia. Hanno tutte l'aria di famiglia. Il poeta che fece piangere tante lagrime con la scena del morticino delle *Cause ed Effetti*, rimise in azione una madre che piange al pensiero d'una culla vuota. Egli ha pensato che la religione della famiglia conta pochi atei in platea, e che la commozione è ancora la molla più sicura dei trionfali successi de' libri e dei drammi, benchè il Mommsen abbia sentenziato che in noi italiani la passione sia più rettorica che naturale.

I sentimenti che il Ferrari ha scelto co-

me motori e vivificatori del suo nuovo dramma sono semplici; ma peccato che, invece di svolgerli con naturalezza, li abbia soffocati entro un macchinismo di scene farraginose, al cui prestigio il pubblico più non crede, e abbia accumulato avvenimenti e circostanze sopra un tema semplice per ingrandirlo! Alle prove d'alcune scene di *Salviamo le apparenze,* si resta scossi perchè ci parve di vedere un pensiero umano, una idea sublime, qual'è sempre quella del sacrificio d'una madre per la creatura del suo sangue. Attraverso all'esecuzione compassionevole (solo la signora Adelaide Tessero in questa commedia ha qualche momento lodevole) mi parve di vedere il Ferrari infiammato ancora per la commedia sociale, che, se non gli procurò i legittimi e durevoli trionfi della commedia di costumi (*Goldoni e le sue sedici commedie,* la *Satira e Parini*) fu pur sempre una delle sue predilezioni più care, più fisse. Il vero carattere artistico è la costanza d'una coscienza; e merita rispetto anche se essa si offusca per iterati vaneggiamenti. Paolo Ferrari sa meglio di tutti che per iscrivere commedie gagliarde, vive, commedie che come il *Goldoni* possano attraversare tante scene senza

l'offesa di una ruga, bisogna creare sopratutto *caratteri*. Sono i *tipi* quelli che formano metà d'una commedia, quando non la formano tutta addirittura.

In *Salviamo le apparenze,* i tipi sono difettosi. La stessa protagonista, il carattere dominante, agisce in modo che non si spiega bene. Quando ella scopre nella vedova Ernesta l'amante del proprio marito, divampa (come dicono i libretti d'opera) divampa di furore. Io immagino che quella dama si senta offesa, pentita d'essersi inconsciamente prestata a soccorrere l'amante del proprio marito; immagino sopratutto ch'ella frema di conoscere sempre più presso quale corruzione la propria figlia, l'angelo suo sia cresciuta:—quest'ultimo sentimento mi pare, anzi, dato quel carattere di madre che dovrebbe primeggiare. Invece, Paolo Ferrari fa primeggiare in quel momento la gelosia più furibonda, tanto è vero ch'ella giura di vendicarsi. Ma come mai la contessa Eugenia può essere gelosa di suo marito se non lo ama più, se non lo ama affatto, se sente (com'è naturale) disprezzo e ripugnanza invincibile verso quell'uomo? Non voglio notare le inverosimiglianze che dal secondo atto vanno a galoppo sino all'ultima scena;

nè le ripetizioni frequenti; nè rilevo certi motti che mettono di buon umore solo un pubblico volgare. Noto la bella eloquenza di certi tratti, fiamme d'un sentimento artistico ancor vivido: noto una mano ancor ferma e risoluta nel condurre certe scene, discutibili pur quanto volete, ma tali che solo un temperamento ancora robusto può osare. E guai se del primo commediografo d'Italia non si potesse dire così! Se non sarà capace di scriverla ancora lui una buona commedia, chi la scriverà?

(1886).

PAULO FAMBRI

(1827-1897)

Pietro Aretino. *dramma di P. Fambri, rappresentato al Teatro Carcano di Milano, nel novembre 1886.*

Nel nuovo dramma di Paulo Fambri (l'autore della briosa, forte commedia militarista *Il Caporale di settimana* nella quale l'attore Alamanno Morelli sosteneva con sì efficace ruvidezza la parte del *capitano Terramoto* concludendo col dire che, nel servizio militare, « i superiori hanno sempre ragione, specialmente quando hanno torto ») nel nuovo dramma del versatilissimo veneziano Paulo Fambri, deriso senza spirito dal Carducci che lo chiamò « il grosso Voltaire delle lagune » non c'è nessuna donna e nessun uomo che diano le proprie dimissioni dall'ufficio di moglie e di marito come in tanti drammi, in tante commedie del giorno.

Quel *centauro* (come dice il Byron) che si chiama il matrimonio, nell'azione del Fambri non esiste. Il Fambri ci porta nientemeno che nel mondo corrotto d' un uomo che è il tipo della dissolutezza, Pietro Aretino. L' *infame Aretino*, come lo battezzano i manuali di letteratura per uso delle scuole, rivive nel suo dramma in versi. Appena si alza il sipario ci troviamo in casa della famosa cortigiana Zaffetta, a Venezia, e di fronte alle altre sue compagne che si chiamano Maddalena e Betta. Vediamo l' Aretino, e il patrizio Corner, intimo amico dell' Aretino, e Tiziano. Eccovi la scena: « Sta nel mezzo una tavola con piatti, bicchieri, bocce e salviette, alla rinfusa. Pendono dalle travi lanternoni a varii colori, volgarmente detti *palloni,* come s' usa nelle *sagre* di Venezia. Tiziano, seduto da canto, ritratta con uno stuzzicadenti, sopra un piatto annerito di fumo la Zanze che gli sta innanzi discinta. Aretino, appoggiato alla spalliera della seggiola ne contempla il lavoro. La Betta e la Maddalena assediano certo Gigio detto Gobbo (suonatore) che accorda il violino: mentre Venier e Franco (segretarii dell'Aretino) stanno intorno ad un provvisatore mezzo avvinazzato che scrive; bevono, gli versano e

lo eccitano a continuare la scrittura. La Zaffetta sta facendo alle carte ed accarezza i capelli del Corner che sdraiato sul tappeto posa la testa sulle ginocchia di lei e canticchia versi. »

Conveniamone, è un bel quadro plastico. Che cosa cantino quelle perle d'onestà immacolata si può immaginarlo. E Franco declama per esse questi versi veneziani che non sono certo da Filotea:

Godèmo el mondo
dal moro al biondo,
senza amar che i do numi de Aretin:
Zeca e *zechin*.
Sti do soltanto. — Che per nu, se el mondo
Vien verecondo,
Xe el finimondo!

E Franco prosegue ancora per esse: « Con noi gli amanti gelosi, ombrosi o sospirosi sbagliano strada. Vadano via! Non gli vogliamo. Già diremo loro schietto e netto che gli abbiamo.... in tasca: »

Co nu, i morosi
gelosi, ombrosi
e sospirosi
gà falà strada:
Fora che i vada!

Za, scieto e neto
ghe lo diremo
che li gavemo
dove che i sorzi porta la spada.
I a falà strada!
Fora che i vada!

Il Fambri non poteva dar meglio il colorito prettamente veneziano, che è diffuso in tutto il suo lavoro.

I versi furono censurati come fiacchi, senza armonia, senza eleganza. Non sono modelli di tecnica, tutt' altro; ma non mancano dell' impronta veneziana vivacissima. La frase, il giro della frase, spesso la parola stessa, è veneziana. La figura dello Aretino, di quel bel mobile, che nella abbagliante corruzione del Cinquecento primeggia per lingna atrocemente maledica, per ingegno prontissimo al lazzo, alla oscenità, è delineata con la cura artistica, della quale è capace Paulo Fambri, questo forte ingegno di scienziato e di artista, di uomo politico e di critico, che affronta ogni tema e ogni difficoltà sorridendo.

Nel dramma, è rappresentato l' episodio più notevole della vita dell' Aretino: la passione che quell' accarezzato corrotto corruttore nutrì a lungo, in età avanzata, per

la moglie d'un altro, Pierina Riccia, bella figliuola delle lagune. Nelle sue lettere, l'Aretino ne parla, e dimostra che, se in sulle prime quella donna pareva un'angioletta, ben presto passò ad abitare nella casa di lui, casa tramutata in arem, dove le *aretine* se la spassavano in amori e in chiassi. Divenuto vecchio, la Pierina lo piantò per godersela con un altro, giovane. L'Aretino non le risparmiò allora parole che certo non suonano benedizione; e rimase ferito nell'anima; la desiderava sempre, l'amava sempre più. Ella cadde inferma d'etisia: e l'Aretino (poichè dice l'antico proverbio veneziano che *ogni ladron ga la so devozion)* corre allora al letto di lei, e la cura con la pazienza affettuosa d'un padre, e le bacia gli occhi già così belli e ora quasi sformati nella lenta agonia.

Quest' amore dell' Aretino è base al dramma, ma dal poeta fu mutato l' oggetto dell'amore. Simil donna non pareva abbastanza interessante al Fambri, perchè era una svergognata. « Anche con una svergognata di meno il Cinquecento resta quello che è » si disse il Fambri; e di Pierina fece uno spirito virtuoso, un ideale di purezza e di affetto, il cui scopo è di rendere l' Aretino

« del mal sdegnoso » e d' ispirargli « vergogna di se medesimo. » La cambiò tutta, da capo a' piedi: e la sbattezzò: le impose il nome di Marina.

Sentite come Marina, morente, parla dell' amor suo, e dell' Aretino, confessandosi al cardinal Bembo:

Non saprei ben se l'amassi — piacevami.
A vent' anni pur troppo è già abbastanza
per dire un sì. — Noi tutti ignoravamo
l' animo ed il costume corrottissimi...
Ma si videro tosto. A dirittura
briaco fradicio, me lo coricarano
la prima sera accanto. Io balzai giù
fra lo sdegno, lo schifo e lo spavento.
La quarta notte (ci ricadde subito)
valse la prima. Vento, pioggia, fulmini;
era un' ira di Dio! pur dal balcone
non mi ritrassi un solo istante! Che?
Rincasava soltanto a nona — E aveva
ancora ragion lui. Disse occorrevangli
certi danari. Il po' d'oro che avevo
intorno glielo diedi, ma non già
gli orecchini della povera mamma.
Glieli negai, e lui di sangue allora
a me rigò le guance e a sè le mani
tanto brutale ne fu la strappata...
Era vil, si capisce, e inferocialo
stranamente il dolore. Maltrattommi
mezz' ora e più — mi morsicò persino.
E neanche fu ver che li vendesse

quei miei santi ricordi, poichè pendere
li vidi io stessa dalle infami orecchie
di colei... Ma io confesso i peccati
degli altri... Che vuole? non ne ho...

Come vedete, Paulo Fambri, d'una cortigiana fa quasi una santa: una nuova Maria Maddalena, una Margherita Gauthier che discende nella fossa coll'aureola delle vergini degne del cielo!...

Ma era necessario tale mutamento? Non era più drammatica, non era più umana, più vera, la Pierina delle lettere dell'Aretino?...

Anche questo *Pietro Aretino* solleva e solleverà discussioni. Dissero che si regge più alla lettura che alla scena. Io mi permetto di pensare l'opposto: ma bisogna tagliare. Tagliando qua e là, il dramma diverrà più breve, più snello, più teatrale. Diceva Alessandro Dumas: ciò che si taglia non si fischia!

(1886).

LEOPOLDO MARENCO

(1831-1899)

Giorgio il nano, *dramma di* L. MARENCO, *rappresentato al « Teatro Manzoni » la sera del 2 dicembre 1880.*

Non ha destato entusiasmo; ma in complesso è piaciuto abbastanza questo nano in versi. L'autore ebbe alcune chiamate fra le quali le disapprovazioni naufragarono.

Il Marenco è uno di quegli autori fortunati che, come hanno il loro teatro, così hanno il loro pubblico. Vi sono sempre centinaia di persone, e fra queste amabili signore, le quali innamorate d'un autore non permetteranno le opposizioni ostili e le cadute clamorose. Così, essi non precipitano, ma discendono; e appena il loro lavoro manda un lampo d'ingegno, scoppiano battimani di gratitudine.

Il Marenco ha il duplice talento di trattare due generi diversi: la commedia leggiera brillante, e il dramma medioevale. Così a' suoi ammiratori può imbandire una sera un genere e, un'altra, un altro.

Questa volta, tornò ai suoi castelli feudali e a' suoi cavalieri. La storia di Ceva gli offrì l'argomento del dramma. Egli ci presenta un Giorgio II marchese di Ceva detto il Nano per la sua sgraziata complessione, il quale, sottratto per la pietà d'un servo fedele alle insidie dello zio e tutore che lo voleva morto per carpirgli lo Stato, abbraccia il mestiere delle armi e, divenuto capitano della Repubblica d'Asti, ricupera il possesso dei dominii paterni. Assalito dallo zio e da altri congiunti, li vince, cedendo parte del territorio alla Repubblica d'Asti e liberando dal servaggio feudale i suoi sudditi.

Amori e gelosie s'intrecciano a questa storia.

Il Marenco col suo *Giorgio il Nano* dimostra un progresso pel quale dobbiamo essere lieti: non fa più sfoggio di descrizioni che poco o nulla s'intrecciano col soggetto, non passeggia più fra le ajuole della ret-

torica; e fa che il verso suoni più naturale e il dialogo corra più spedito. Ancora: Il suo medioevo non è più illuminato da sentimentali chiari di luna; vi è dell'energia in qualche contrasto, e il tipo del protagonista si presenta tutto d'un pezzo. Ma il guaio è che, nell' insieme, il dramma non è forte e vitale. Il movimento eroico che il Marenco intese imprimere nel suo dramma non si unisce bene a quello erotico. Il castello di Ceva è rispettabilissimo; chi ne dubita? — ma sotto le auguste sue vôlte si respira a fatica. Ci sentiamo, passatemi la parola, *municipalizzati:* quelle figure sono affatto locali, quei sentimenti restano nell'àmbito d'un luogo piccino. Tutti quegli armati, i quali combattono per una causa che non ci tocca, tutti quei comandi militari che non ci scotono, tutte quelle fiere minaccie che si lasciano passare come i tuoni nell'estate, fanno che il dramma sia.... nano!

Queste le mie impressioni, ma altri pensa diverso: padrone! — io dirò col Zorilla: *Tù tienes tus creencias, yo las mias.*

Dei quattro atti, di cui si compone il dramma, il terzo presenta il maggior rilievo artistico. Dei caratteri, quello del protagonista

è il più curato. Ma ahime! dal momento in cui al primo atto esclama:

. . . . Ero aquilotto
D'ancor tenero artiglio, aquila torno;

fino all'ultima scena nel quale è tutto intenerito per le sofferenze delle plebi diseredate e a loro dona libertà e terre sembrando non un uomo dell'età del feudalismo, ma un socialista moderno—egli non fa che strepitare. Il suo linguaggio è sempre una minaccia, è rabbioso, è violento e, nulla è più antiartistico della continua violenza.

Attori ed attrici, trovatisi in un'atmosfera diversa da quella delle commedie moderne, si credettero in obbligo di snaturarsi. Il Maggi, declamava, gridava come un'aquila, e gli altri con lui.

Bellissimo l'allestimento scenico: vestiario appropriato all'opera; bei scenarii. — Il *Nano* sparirà.

(1880).

FELICE CAVALLOTTI

(1842-1898)

La figlia di Jefte, *di* F. Cavallotti, *rappresentata al « Teatro dei Filodrammatici » di Milano nel 1° aprile 1886.*

Mi sono sempre aspettato da Felice Cavallotti la commedia politico-satirica. Ne' suoi discorsi alla Camera contro il Governo, egli spiega una così ben nutrita causticità, un tal furore di satira, una tale tavolozza oratoria di tinte copiosamente ironiche che mostrano in lui una natura satirica veramente ricca. Inoltre, chi meglio di lui conosce le commedie parlamentari, le farse del dietroscena politico, e mucchi di deputati, d'ogni partito, che presentano allegramente il fianco al ridicolo? Egli potrebbe, perciò, servirsi di tanti elementi efficaci per un lavoro comico sottile, che smascherasse i fantocci vestiti da uomini serii, e ci tenesse allegri un pajo d'ore, al dopo pranzo.

Invece, no: guardate!... Egli preferisce le

scene di Grecia antica; preferisce i bozzetti amorosi e graziosi, e quest'ultima volta, egli, democratico giurato, colla fortunata sua *Figlia di Jefte* ci porta in mezzo ai conti e alle baronesse, in un salotto aristocratico, che non può aver ritratto dal vero, perchè egli sdegna di frequentarne.

Si direbbe che il Cavallotti voglia rifarsi nella gajezza, nell'arte, delle stizze e delle ire politiche. Quando entra in teatro, lascia la politica radicale col soprabito nel guardaroba, e si diletta di esercitazioni erudite, di immagini poetiche, di caratteri maneggevoli e di fiori di stile abbondanti: non è più un moderno; ha gli abiti d'un greco antico; ed è capace con la *Sposa di Menecle,* di farci sentire un po' di Menandro, e, col *Cantico dei Cantici,* un soffio di primavera. Sono queste le produzioni del Cavallotti che sovrastano alle altre sue. E la nuova commedia, la *Figlia di Jefte,* sta ad esse molto sotto.

***

Quella *Figlia!...* Non parlo di errori, perdonabilissimi, che mostrano la nessuna pratica dell'alta società; non mi occupo nemmeno della poca probabilità dell'argomento; tocco solo del genere artifiziato, che fa ai

pugni con la natura impetuosamente sincera del poeta. È una rettorica graziosa, se volete; una rettorica che richiede, senza dubbio, un ingegno particolare; ma è sempre rettorica, non è luce della vita vissuta. Parecchi altri la pensano come me, riguardo alla *Figlia di Jefte;* eppure dissero e stamparono tutto l'opposto! Temono le sfuriate del Cavallotti? Anche il Carducci si abbandona alle sfuriate contro chi non gli dà ragione e gli dice la verità sul viso, e per questo?... Ho sentito lodare e stralodare la forma della *Figlia di Jefte,* da coloro che biasimarono quella della *Resa a discrezione* del Giacosa rappresentata l'altra sera al Manzoni. Ma se è la stessa forma!... Dirò di più, è lo stesso genere: salvo, che il Giacosa lo trattò in più atti e il Cavallotti, con più buon senso economico, in un solo. Anche il fondo della commedia è lo stesso: è sempre la donna che vince una scommessa sull'uomo: scommessa palese nella *Resa a discrezione,* scommessa segreta nella *Figlia di Jefte.*

*
* *

L'argomento è questo:

Un conte, Mario Alberi, per non perdere una eredità che gli farebbe comodo, sposa

una gentile signorina, Emma, mentre il briccone ha una relazione amorosa con una baronessa, Arsenia di Villalba. — Emma, che è fina, intelligente, capisce tutto, e, ciò non ostante, sposa Mario, ma... ch'egli si guardi bene dal toccarla!... Ella, che legge la Bibbia, vuol vivere due mesi come la figlia di Jefte, il vincitore degli Ammoniti, di cui parla il Libro dei Giudici: due mesi di intangibile integrità...

E il buon conte china la testa, e si rassegna. La sua luna di miele è adunque senza miele; anzi, per due mesi, non spunta nemmeno la luna. Una ben ridicola posizione questa del povero marito!... Ma la furbà Emma se ne vale, e come!... Ella spiega, in codesti due mesi di biblico contratto bilaterale, tanti vezzi, tante graziette, tali malie irresistibili che Mario s'innamora davvero di lei e dimentica i baci della baronessa per quelli della legittima sposina.

Era questo l'intento di Emma: era questa la scommessa che si era fitta nell'intimo del suo cuore malizioso!... E quando le par giunta l'ora, si pone da sè stessa una corona di fiori d'arancio sulla testa, e, offrendosi allo sposo, gli dice: « Ecco la vittima: è pronta al sacrificio! »

È, in complesso, come vedete, un inno al matrimonio. L'amore legale trionfa, e quell'altro... se ne va a carte quarantotto. — Il pubblico ha applaudito a questa *Figlia*, e se lo ha fatto in omaggio alla virtù, buon segno! Siamo vicini a Pasqua; e dobbiamo farci rimettere i peccati del carnevale.

Nel racconto, vi ho fatto grazia d'un amico di Mario, il dottor Sarchi, che non è la più naturale delle apparizioni. E ho taciuto di una scena fra Emma e la baronessa che fu levata alle stelle, e che, anche dopo una attenta lettura, non mi finisce, per l'artificio troppo letterario. I versetti della Bibbia, certe citazioni mitologiche di Ercole e d'Onfale, certe altre citazioni romantiche del « Guanto » di Schiller, in un lavorino che vorrebbe riprodurre la semplice vita moderna, non sono a posto.

(1886).

PIETRO COSSA

(1834-1881)

I Napoletani del 1799, *dramma di* PIETRO COSSA, *rappresentato nel gennajo del 1881 al « Teatro Manzoni » di Milano.*

Poco dopo il mezzogiorno, assistevo all'ultima prova del *Napoletani del 1799*. Il teatro Manzoni era deserto e scuro. Pietro Cossa, vestito di nero, stava seduto sul palcoscenico con le larghe spalle rivolte alla porta di ingresso, col cappello cilindrico in testa, colle braccia in arco, con le mani sulle ginocchia.

Qua e là sul palcoscenico, attori in pelliccia provavano la parte. Quando non le toccava, Virginia Marini discendeva in platea, e da questa dirigeva le prove colla sua voce musicale, che pareva quella d'un usignuolo, di notte, in un palazzo chiuso.

Le scene succedevano alle scene, e gli atti agli atti. Era già ora di pranzo e i *Napoletani* non erano finiti. Lasciai deluso il tea-

tro. Qualche espressione e qualche scena mi avevano scosso, ma, nell'insieme, il nuovo lavoro di quell'ingegno simpatico e gagliardo, mi pareva uno sforzo fallito. — « Mi sarò ingannato, dicevo. A stasera. »

E la sera venne.

Il teatro era bellissimo. L'aspettazione grande.

Pareva che quel pubblico dicesse al Cossa: Noi vogliamo commoverci. Se non puoi farne ridere, fanne piangere, fremere. Ci ricordiamo *Nerone,* ci ricordiamo *Messalina* e *Cleopatra,* i *Borgia,* e *Cecilia.* Venga almeno una *Cecilia;* ma non per carità un *Cola da Rienzi.*

Venne un *Cola da Rienzi!...* Il primo atto dei *Napoletani del 1799* è rassomigliante al primo atto di quel dramma storico miseramente caduto. La scena è tutta movimento: in quello e in questo, popolani e soldati si mescolano, rumoreggiano: si capisce che un grande fatto storico è successo o sta per succedere. Si parla di libertà, di oppressi, di oppressori, e la voce della donna, flebile, supplichevole, si leva sulle voci rauche di chi vuole straziarla. Chi può affermare che il colorito storico del primo atto non sia giusto? Le bande feroci del cardinale Ruffo

sono penetrate a Napoli vincendo sui patrioti e sui demagoghi francesi che, illusi, avevano proclamata la Repubblica Partenopea. La plebe che parteggia per Ferdinando anela al saccheggio. « Dobbiamo farlo? » chiedono a un prete. « Il cardinale Ruffo ce l'ha promesso. » — « Fatelo, risponde il prete: così sia. » Una madre canuta piange i figli uccisi:

. . . . que' figli miei
Più non si sveglieranno!...

esclama l'infelice, che ne rammenta un'altra: la madre del primo atto della *Patria* del Sardou. Come nella *Patria,* così nei *Napoletani* quella poveretta manda il suo lamento e sparisce per sempre.

Fra Diavolo, ieri brigante, oggi capitano, mentre si saccheggia la casa dell'illustre medico Cirillo, scopre una fanciulla e la trascina allegro con sè e si vanta presso tutti della preda leggiadra. Ella è un'orfana raccolta dal buon Cirillo. E qui comincia la fantasia del poeta, o, a dire più giusto, la fantasia del poeta s'intreccia alla storia.

Virginia Marini sostenne la parte di questa fanciulla di nome Carmela. Si lasciò i capelli fluenti per le spalle; si vestì d'un

abito grigio che le stava a pennello, e levando le palme, emetteva note melodiche e davanti a Fra Diavolo si scontorceva come un serpe nel fuoco e singhiozzava. Il pubblico non si commosse. Aveva visto altre fanciulle preda dei ribaldi, cavallerescamente difese da qualche generoso. Carmela è strappata dalle unghie di Fra Diavolo da un giovane ardito, ed ella, con una rapidità strana, fulminea, s'innamora di lui; n'è del pari subitamente riamata e, all' ultimo atto, come Gioconda davanti al perverso Barnaba nella appassionata opera del Ponchielli, benchè sia rimasta senza la difesa del magnanimo suo (ch'è passato fra i ribelli e s'è avviato con essi al patibolo) sfugge alle bramosie di Fra Diavolo, e muore di schianto piuttosto che vivere di vergogna.

Melodramma! melodramma! — si grida. Carmela è il soprano, Romei è il tenore.

Ma, a mio giudizio, si tratta ben più di un melodramma. Si tratta di tutta una scuola ch'ebbe splendori e che continua; si tratta di un dirizzone che non finirà così presto. Noi siamo ancora in pieno romanticismo. In Francia, lo Zola mena botte al romanticismo agonizzante, se non è già bell'e spacciato; invece da noi, il romanticismo vive

ancora, specialmente sul teatro. Che è il Marenco? Che è il Giacosa? Romantici della più bella vena; e il Cossa, che cominciò coll'evocare figure classiche come Nerone, Giuliano l'Apostata e Plauto, termina col gettarsi fra le braccia del romanticismo teatrale. Pensate alla *Cecilia;* pensate a questi stessi *Napoletani.* Non è vero che al nostro pubblico non piaccia il romanticismo. Se gli piace! Non si levò ad entusiasmo con *Cecilia* ch'è il dramma più romantico? Sono sì dolci i chiari di luna e i colloqui teneri! Piace la malinconia « ninfa gentile ». Si vuole il *pathos.*

Ma venga pure anche il romanticismo, purchè racchiuda l'*umano.* Noi dobbiamo cercare l'*umano*, il sentimento vero, l'espressione giusta, e in ogni scuola, si chiami classica, romantica o naturalista, trovi l'*umanità* quando ricorri a poeti che siano originali. Omero è classico; ma che più umano del pianto d'Andromaca sul cadavere di Ettore? Vittor Hugo è romantico, e quali accenti più umani di quelli delle sue *Contemplations?* Balzac è naturalista, e quanto umani i suoi tipi!

Un guaio è che nei *Napoletani* il romanticismo non è del migliore, e il guaio mag-

giore è che il rilievo drammatico manca, manca la teatralità, e l'umano è scarso.

Il Cossa ne' suoi *Napoletani* non rappresenta, descrive. Quante descrizioni! Il vero dramma si suppone che abbia già avuto luogo in antecedenza dietro le quinte: si direbbe un dramma rientrato. È solo nel sesto atto, che il dramma vivo prorompe, e così l'*umano* è solo alle ultime scene che palpita. Il pubblico durante i cinque atti antecedenti si mantenne gelido: ma all'ultimo proruppe in applausi fragorosi. Volle vedere il poeta e lo avrebbe abbracciato, tanta foga era in quelle grida di *bravo!*

*
* *

Il buon Cimarosa, l'autore del *Matrimonio segreto,* è anch'esso in carcere. Il suo delitto è d'aver composta una marsigliese per i patrioti: il suo castigo sarà forse la morte. Egli è una macchietta graziosa, è una nota comica in quella sinfonia tragica. Il sentimento che lo domina è la paura, poich'egli, come Don Abbondio, non è nato con un *cuor di leone.* Con quale gioia accetterebbe la grazia sovrana! A lui fa contrasto Domenico Cirillo, il magnanimo che sfida il patibolo e vuole la morte mentre la-

cera la grazia che re Ferdinando gli ha concessa:

> .... Ho sessant'anni e fui devoto
> Sempre all'uomo che soffre ed alla patria.
> Dovrei contaminarli ora?...

Così domanda alla sua coscienza Cirillo, e la coscienza gli risponde fieramente: meglio la morte! — Qui è l'uomo; anzi, c'è più dell'uomo: l'eroe. Peccato che, da buon latino, ben presto declami. La declamazione!... Ce l'hanno lasciata in retaggio i Romani!

Il Cirillo, a ogni modo, è un carattere giusto, simpatico; ma gli altri?... Carlo Romei ad esempio, quel Romei ch'è cosparso, più di tutti, di pallor romantico? Il Romei è un pazzo. Il suo agire è la contraddizione; il suo linguaggio è l'intemperanza; la sua arma è l'insulto. Insulta oggi la donna che ieri gli aperse spontanea le braccia, la donna ch'è gelosa di lui e quindi o l'ama ancora o almeno può fargli credere che ancora ella lo ami.

***

Il Cossa chiamò il suo lavoro *poema drammatico*, perchè spinto per proprio genio al grandioso, intese di chiudervi una grandio-

sa epoca storica. E la scelta non poteva essere più drammatica, ma nello stesso tempo non poteva essere più disadatta al suo ingegno. Non si è accorto subito il Cossa che ognuno di quei personaggi, Ferdinando, Nelson, Emma Lyona, cardinale Ruffo, Fra Diavolo.... erano altrettanti drammi viventi, e che, insieme in folla confusi, non potevano che apparire piccoli, monchi, sbiaditi?

Emma Lyona (oppure lady Hamilton ch'è la stessa) ha la parte principale nei *Napoletani;* ma in che consiste la sua parte?... Nella continua efferatezza. E chi mai, senza sapere la sua storia, può riconoscerla dal suo agire, dal suo linguaggio?

Emma Lyona, quando e dove sia nata precisamente non si sa. Si dice che sua madre fosse una serva. A tredici anni, dovendo bastare a sè stassa, fece la bambinaja, ma, annoiatasi de' bambini, andò a Londra a servizio d'un piccolo mercante. Una signora s'invaghì di lei, e la prese come cameriera. Nei momenti d'ozio leggeva romanzi, drammi; s'appassionò pel teatro, e imparò a recitare e far da mima così bene che poche potevano eguagliarla. Qualche tempo dopo, la troviamo serva in una taverna dove frequentano attori, musicisti, pittori. Se

si deve credere alle *Memorie* che di lei vennero pubblicate nel 1816, ella, in quella scuola di vizio, si serbò onesta... Si narra pure che la sua prima caduta sia stata palliata da un atto di generosità. La bella Emma sa che un giovane è condannato dai giudici; corre, si presenta all'ammiraglio John Willet Payne, che, per le preghiere di lei, libera il giovane e imprigiona lei.... fra le proprie braccia. Le dà maestro, la istruisce, la educa, ma alla fine, stanco, l'abbandona. Ed eccola ancora in lotta colla fame. Percorre le vie di Londra, e si vende al minuto. Fra tanti, un ciarlatano, detto il dottor Grahm, inventore di un letto elastico, la prende, e copertala d'un velo, la mostra ai gonzi delle piazze col nome di *Dea Igea*. Il ritratto di Emma passa sui ventagli, sui paraventi: i pittori se la rubano. Fra essi c'è il Romney, celebre per purità di disegno, che la fa posare e ne trae Veneri, Cleopatre, Frini. Ed ella tante volte ritratta, adorata, celebrata, insuperbisce; i fumi le salgono alla testa. Un uomo d'ingegno, dotto, ma ingenuo sino alla compassione, la crede candida come un giglio, e vive con lei. Nascono tre bambini da tale unione, bambini che, come quelli del Rousseau, sono gettati a in-

certo destino. Il pover'uomo, ridotto alla miseria, mentre sta per isposarla è costretto a farla partire per Napoli, sia per vincere la resistenza che oppone alle nozze suo zio William Hamilton, ambasciatore inglese a Napoli, sia per ottenere da lui qualche soccorso. William Hamilton le offre qualche cosa più d'un soccorso: s'entusiasma di lei e la tiene, folleggiante, nelle sue sale. La società napoletana finge di scandolezzarsene e rifiuta di vederla; ma Emma è così bella co' suoi occhi scintillanti, colla sua vitina di vespa, co' suoi movimenti rapidi, col suo linguaggio vivace, co' suoi sorrisi vittoriosi, che i pittori napoletani, come un giorno gli inglesi, vanno a gara per ritrarla. Ella inventa danze che vengono di moda; si drappeggia da Aspasia, e, alla fine, il superbo Hamilton n'è tanto ammaliato che se la sposa. È il massimo trionfo di Emma! La regina di Napoli, Maria Carolina d'Austria la vuole a cene segrete, al bagno con lei, e dorme con lei... Le dame di Corte sprezzano la laida favorita, qualcuna lascia la Corte, ed ella non move recriminazioni, tutt'altro! sorride e ricorda.... per le sue future vendette. A Napoli conosce un famoso marinajo inglese, Orazio Nelson allora

soltanto capitano; ed è questo momento in cui l'animo del Nelson si trasforma e ch'ella esercita il più malvagio de' suoi fascini. No; non era « senile lascivia » quella, onde, come si crede da qualche critico milanese, il Nelson era legato ad Emma Lyona. Sapete quanti anni aveva allora il Nelson?... Non ancora quaranta. Quell'intrepido britanno « un prode » come lo chiama il Foscolo nei *Sepolcri*, avvezzo a vivere la vita selvaggia de' mari, non potè resistere alle malie di quella raffinata sirena. In battaglia aveva perduto un occhio e un braccio, ma che importava ciò a una lady Hamilton? Il Nelson, inglese, era cinto d'un'aureola di valore, e a lei, inglese, bastava. Il Colletta, nella sua tacitiana *Storia del reame di Napoli* dipinge a brutti colori il Nelson. Certo, mentre gli inglesi devono pronunciare con orgoglio il nome del Nelson, gl'italiani non possono che esecrarlo; ma su questi e su quelli si eleva la storia imparziale, quella storia serena, che il Colletta non poteva scrivere perchè anche lui imprigionato come ribelle del re Ferdinando, anche lui nemico naturale del Nelson. La vita del Nelson ebbe, è vero, un'ora d'infamia: l'aver consigliato il re di Napoli a frange-

re i trattati conclusi dal cardinale Ruffo coi vinti patrioti napoletani e l' aver fatti gettar questi in carcere e menare al patibolo; ma tranne quella macchia orrenda, la sua vita è tutta splendore. Il Nelson si mostrò abbietto verso l' inclito ammiraglio napoletano Caracciolo, che volle morto; ma a tanta perfidia lo spinse il suo odio verso i demagoghi francesi e verso coloro che parteggiavano per essi; e più lo spinsero le suggestioni crudeli della fatale ammaliatrice istigata alla sua volta dalla regina Maria Carolina d' Austria. È anche vero che il venerando vecchio lo aveva supplicato d' essere ucciso mediante fucilazione, e ch' egli rigettò la supplica e lo fece appiccare all'albero di trinchetto della fregata *Minerva*, dal quale fu poi come un cane gettato in mare; ma anche a respingere l' ultima preghiera del ribelle fu costretto dalla Hamilton, la quale si narra assistesse, come a una festa, al supplizio.

Tanta era la passione onde il Nelson era accecato per quella donna, che, morendo a soli quarantasette anni, sereno, da eroe, per una palla, raccomandava lei, con la propria figlia Orazia (da lei avuta) all'Inghilterra, benchè avesse dovuto un dì soffrire, per la fune-

sta sua passione, umiliazioni e dolori dalla offesa nobiltà della sua patria. L'Inghilterra gli rese onori da sovrano, ma non gli diede ascolto riguardo alla Circe vagabonda, la quale con la morte del Nelson sparve come meteora dalla vita pubblica, e, dopo aver data segretamente alla luce un'altra bambina che fece battezzare col cognome Nelson, si abbandonò a tutte le voglie della depravazione e morì a cinquantasei anni circa, povera, in un villaggio. Quando il Nelson la conobbe, ella aveva trentacinque anni e forse più.

***

Ora io domando: se non si conosce tutto questo, quale interesse si prende della Hamilton presentataci dal poeta? Come egli ce la offre, non è forse insignificante?

Un'altra figura di capitale importanza è re Ferdinando. Fu detto che nel dramma cossiano egli è uno dei tipi più giusti, più veritieri. Ma è così?

Il Cossa ce lo presenta circondato da lazzaroni che gli gridano evviva e gli narrano di uccisioni e d'incendi commessi. Il re si annoia ben presto di quei cenciosi che lo serrano d'attorno, e a tutti prodiga promesse e li rimanda a casa. « *Ma io non ho*

casa » soggiunge uno d'essi. « È meglio » risponde il re:

> . . . È meglio: il padiglion del cielo
> più ricco è del mio palazzo...

Il pubblico rise a questa espressione; ma la lirica volata, non risponde al carattere storico di quel re grossolano.

L'attore Pietrotti, il quale ha tutt'altro che *le physique du rôle,* contribuì a lasciarci una men giusta impressione. Quell'attore ha la faccia rotonda, grossa, florida, ha occhi vivi; re Ferdinando aveva un volto lungo lungo, ossuto, di stampo austriaco; l'occhio smorto, che si svegliava solo nel sospettoso aggrottarsi. Il Cossa gli dà una parlantina facile, trillante; invece egli (nel tempo a cui si riferisce il Cossa) aveva rade le parole, inarticolate, gelide: di tratto in tratto, dava in squassi convulsi come chi teme un'aggressione; aveva un bieco sospendersi e fissar d'occhi, per dar luogo al pensiero: il suo incesso era grave, spesso a tratti, che riproduceva la profonda incertezza e inquietudine dell'animo. Mandò centinaia di martiri al patibolo, ma non voleva che il boja uccidesse di venerdì; mangiava d'olio e pesce, ed oltre alla mantenuta aveva il ci-

licio. Era vendicativo, superstizioso, pieno di paure. La febbre del comando, la gelosia del regno, la smania di popolarità, ecco le sue dominanti passioni. L'idea dinastica, era furore in lui: a questa tutto doveva sacrificarsi. L'impresario Barbaja che, unico, gli dava del *tu*, lo chiamava *lazzarone incoronato*, e colpiva nel segno.

Al quinto atto, il Cossa ci fa assistere a un momento tragico del re. Questi, di notte, da una nave, scorge che, fra i flutti, gli viene incontro il cadavere del Caracciolo. Il fatto è storico; ma il Cossa lo esagera, esagerando i terrori, le convulsioni del re. Anche allora il re della storia si diletta d'una lugubre buffonata. « Ma che vuole quel morto?... » pare egli abbia chiesto in mezzo al silenzio pauroso degli astanti; e ben presto ridendo: « Ah egli viene a domandarmi perdono! »

*
* *

Portato dalla generosa natura alle riabilitazioni, il Cossa volle riabilitare il cardinale Ruffo. Costui, è vero, voleva che i patti conclusi coi vinti fossero rispettati, ma più per rendere onore alla firma propria e per puntiglio contro il Nelson, di cui in-

gelosiva, che per carità dei vinti. Del Ruffo non si può farne un galantuomo; egli fu e resta sempre una torva figura.

E Maria Carolina?...

Non so perchè, nel dramma, di Maria Carolina non ci sia neanche una parola. È ormai provato che Carolina fu quella che eccitò e diresse le stragi. Se non si poteva farla agire, almeno la sua mano, terribile, guidatrice delle vendette dinastiche, fosse apparsa come quella d'un fato! Del suo spirito dominatore il dramma poteva essere pieno, e da lei determinato; ma tutti i drammi storici non si chiamano *Giulio Cesare* di Guglielmo Shakespeare!

Ancora molto si potrebbe dire del dramma, i cui vuoti vorrebbero essere dissimulati e coperti da brani di lirica smagliante.

Il Cossa è, a ogni modo, uno di quegli autori che dànno da fare ad artisti, al pubblico, ai critici. Quando i re fabbricano, — dice lo Schiller, alludendo al Kant e a' suoi interpreti, — non manca lavoro ai carrettieri. E il Cossa, oggi, nel teatro italiano, anche con qualche successo contrastato e qualche caduta, è re.

(1881).

Ancora il COSSA

ACHILLE TORELLI e G. T. CIMINO

I frammenti del Silla *di* Pietro Cossa; **Scrollina** *di* Achille Torelli; **Altri usi** *di* G. T. Cimino; *tutti rappresentati nel « Teatro Manzoni » di Milano (Febbraio 1882).*

Le rappresentazioni, date finora, dei frammenti del *Silla* di Pietro Cossa ebbero un esito di tristezza. E, infatti non si poteva in modo più doloroso far sentire al pubblico italiano la perdita del suo poeta che rappresentando quelle scene interrotte dalla morte. Era qualche cosa di più rattristante d'un funerale. Nell'esequie a persona cara e gloriosa, la mestizia è temprata dagli onori che si rendono a lei: la morte vien quasi abbellita dall'apoteosi: il feretro sparisce sotto i fiori. Là, invece, sulla nuda scena, è mostrata crudamente l'opera di distruzione della Morte. Là, è portato un corpo mutilato, violen-

temente stroncato, un corpo che sanguina. Quando gli attori sul principio del terzo atto del *Silla* s'interrompono tutti ad un tratto e il sipario scende lento, sentiamo più che mai l'assassinio commesso dalla Morte su quell'ingegno nell'ora appunto in cui lavorava più fiducioso. Rappresentando quei frammenti, pare che altri abbia detto « onoriamo il poeta mostrando all'Italia che lo amava, le ultime relique del suo ingegno » E ancora: « mostriamo l'atrocità del caso, mostriamo colla viva rappresentazione teatrale quanto tutti abbiamo perduto! »

Il pubblico non accorse in folla alla rappresentazione dei frammenti del *Silla*. Si direbbe che le meste rovine lo annojano. Non c'è che l'archeologo il quale ami aggirarsi pensoso tra i frantumi dei monumenti; non c'è che il poeta sitibondo di malinconie il quale ami aspirar l'aria dei fiori sepolcrali. Tuttavia, il pubblico poteva, almeno una sera, accorrere al teatro per vedere quei frammenti, sapendo che si rappresentavano a beneficio della povera e vecchia madre del Cossa!

Fu detto che se il Cossa avesse potuto compiere il suo *Silla,* questo sarebbe riuscito il suo capolavoro, perchè nessun altro suo dramma comincia con più movimento.

Il Cossa, caldo d'antica vita romana, avrebbe scolpita, forse, a meraviglia quella figura potentemente romana: ma un prologo, il prologo del *Silla,* non può essere pegno bastante per far credere alle bellezze posteriori del dramma. Uno dei « poemi drammatici » del Cossa, il *Cola da Rienzi,* ha un prologo pieno di fragore bellicoso, pieno di movimento, è tutto d'un getto; eppure il *Cola da Rienzi,* è un dramma manchevole; morì appena vide la ribalta.

Il Cossa era ingegno più plastico che drammatico: cercava il dramma nella storia, ma più del dramma i gruppi scultorii, le figure grandiose, i profili michelangioleschi. Nei primi due atti del *Silla,* abbiamo gruppi e profili, che si stampano subito nella nostra mente. C'è, sopratutto un gruppo tragico bellissimo; quello d'una donna sannita, Telesina, e d'un soldato ferito che spira baguato dalle lagrime di lei, fra i lamenti di lei, e circondato da furibondi partigiani di Silla che rumoreggiano. Si capisce che a quella sannita, il Cossa affidava la parte capitale del dramma. Egli la pone ben presto di fronte allo stesso Silla. Costui ha vinto, passando sui cadaveri, e il suo nome suona dappertutto tremendo: Telesina, per contro,

è una vinta, caduta schiava nelle mani d'un vile pantomimo. Silla vuol vederla, ed ella a stento si lascia trascinare davanti a lui, e, benchè costretta, non vuol dirgli il proprio nome.

... Ammiro
La tua fierezza,

le dice Silla: *hai pari a la bellezza l'anima invitta.* E concitata, convulsa, Telesina narra gli orrori dell'eccidio che Silla ordinava sui sanniti fuori delle porte di Roma; narra come un prode soldato, a lei caro, venisse ferito a morte, mentre combatteva per la propria causa, e com'ella cadesse schiava. Io non ho più giovinezza, essa esclama dolorando :

. . . . Io vidi scolorarsi
La giovinezza mia come la faccia
Del mio prode . . . .

Silla non si meraviglia se i sanniti caddero da eroi. *Eroi fûr tutti gli avversari ch' io vinsi,* egli dice con una frase che definisce la sua superbia e la sua potenza. E, attratto dal nobile sdegno, dal forte animo di quella donna, la vuole con sè, mentre al

pantomimo rivolge in tono imperioso queste parole:

. . . . Costei
Più non è la tua schiava, e sia condotta
Nella mia villa tiburtina . . . .

Quale dramma si sarebbe svolto fra quelle due anime superbe? Non sappiamo, nè possiamo immaginarlo. — Nè sappiamo, come il Cossa avrebbe fatto finir Silla.

Un altro tipo che subito s' impone allo spettatore è Catilina. La notte è ancora fosca. Catilina, il truce cospiratore, riconduce a casa la patrizia Valeria, che passò la notte con lui

Suggendo dalle labbra dell' amante
L' oblìo dell' increscevole marito.

Valeria fu ripudiata dal marito: ma Catilina pare non sia disposto a prendersela in moglie, se ha il coraggio di dirle:

. . . . Nel tuo sguardo esulta
l'uoco di voluttà, ma non hai dote,
O moglie del più sordido avaraccio!

Chi non sa che Catilina agogna le ricchezze?... È persin *capace di vendere all' a-*

sta il suo sepolcro, come gli canta un personaggio, e, mentre Silla

Procede almeno a passi di battaglia,

egli procede a passi di viltà.

Fra le penombre dell'alba che sta sorgendo, Catilina legge le terribili liste di proscrizione di Silla, per cercarvi i nomi de' nemici. Vedendolo vestito come un signore, la folla partigiana di Silla lo scambia pel proscritto senatore Quinto Aurelio, e sta per impossessarsi di lui; se non che viene a salvarlo Aurelio medesimo; e questi è ucciso. Intanto si scopre Telesina e il soldato ferito. Si vuole uccidere anch'essi, ma il soldato spira tosto. Telesina invoca allora una grazia: che quel povero corpo adorato sia arso sul rogo; ma è corpo d'un sannita, d'un partigiano di Mario, nemico di Silla: dev'essere quindi gittato nel Tevere, come tutti gli altri. Arriva Sergio Acilio, fratello di Catilina, e si erige ad arbitro della contesa. Catilina s'avventa contro il fratello e lo denuncia fautore di Mario. La folla si scaglia sopra Acilio, ma troppo tardi: il ferro di Catilina ha già trafitto il fratello. —

Era dunque un altro quadro di grandi

scelleraggini romane che il Cossa voleva presentarci? Egli intendeva dipingere l'epoca di Silla e, in questo vero romano, uomo tutto d'un pezzo, senza esitazione, senza pietà, voleva, a quanto sembra, incarnare la Roma d'allora.

. . . . O Roma! Nel mio petto
Rugge l'anima tua!...

il Cossa fa dire a Silla; e quasi poteva dir ciò di sè stesso.

***

Un nobile ingegno è sceso nel sepolcro, e un altro risorge. Quel giorno in cui venne annunciato che Achille Torelli ritornava al teatro, si applaudì tutti. In questo povero nostro teatro decaduto per tante ragioni, risplende ancora un raggio di vita, e noi dobbiamo augurarci che Achille Torelli lo renda più vivido col suo ingegno simpatico.

Scrollina, di Achille Torelli, venne rappresentata dalla compagnia di Luigi Monti e piacque a tutti. È una commedia piena di difetti, ma che volete? è gradevole, è cara. La presenza d'uno o di più difetti, dice il Mazzini, non esclude il bello, come l'as-

senza di difetti non li include:—ed è vero. Vedete, per esempio, certi giovani che escono da certi istituti superiori e che scrivono! Essi non commetterebbero una scorrezione di grammatica per tutto l'oro del mondo; tirano i periodi a pulimento, si coprono colle mani la faccia, scandalezzati ed offesi se dite *Ariosto* invece che *l'Ariosto,* se adoperate la parola *progetto* per *disegno;* e non hanno due idee originali in capo!

L'ingegno di Achille Torelli oscilla come un ago magnetico, è tutto squilibrio; oggi lancia al pubblico italiano un capolavoro ch'è *I mariti,* gl'imperituri *Mariti,* e domani una commedia disgraziata; qua delinea un tipo stupendo e là non riesce che ad impastare un mostricciattolo; mescola pregi a difetti, ombre a splendori;—ma ne' bei momenti che geniale mente d'artista è la sua! Come ci trascina nel circolo delle sue ispirazioni calde e luminose! Il tipo di quella sua Scrollina, modella, non è originale; un'altra Scrollina, che le rassomiglia tanto, la trovate nella *Vie de Bohême* del Murger; ma com'è delicata, com'è gentile! come conquista subito, colle sue grazie naturali, il nostro affetto!—sì il nostro affetto, perchè Scrollina la si ama come una crea-

tura viva ed amica. Mi direte che una modella non si conserva così onesta e così pura come Scrollina, e che ogni Ofelia la quale entra nello studio d'un pittore ne esce.... poco Ofelia. Sarà vero, ma Scrollina è una eccezione, e l'arte non deve tener dietro alle cose comuni e di tutti i giorni, ma deve cercare anche le eccezioni: anzi fu detto, persino, che l'arte vera vive di eccezioni.

Achille Torelli ebbe a Milano (bisogna dirlo) due fortune: una la trovò in un commediografo di grido, — l'altra in un'attrice che pareva creata apposta per la parte di Scrollina. Il commediografo è Paolo Ferrari, l'attrice è la Giagnoni.

Il Torelli non potendo venire a Milano, in causa della malattia del padre, affidò a Paolo Ferrari l'incarico di dirigere le prove della commedia, e tutti sanno qual direttore di scena sia il Ferrari: non c'è capocomico che lo valga. Ma ciò che venne più ammirato fu l'amor fraterno con cui il Ferrari diresse le prove. Mentre sul palcoscenico del nostro teatro Manzoni si svolgevano le scene della *Scrollina*, in un palco di seconda fila a sinistra, si svolgeva un'altra scena. Là, in quel palco stava il Ferrari ritto, infiammato in viso, che, a ogni lie-

ve esitazione degli attori si agitava e pareva suggerir loro le parole, e ad ogni applauso si animava di più. La sincera fratellanza nell'arte è così rara!...

La signora Pierina Giagnoni fu adorabile. Non conosco attrice italiana che reciti con più naturalezza di lei. La sua voce è trillante. Certe sue cicalate bambinesche, certe sue risate si spandono per la sala del teatro limpide e gaje, come squilli di campanelli d'argento. Quando la Giagnoni entra in scena, entra la semplicità, la grazia, e un'aria di eleganza e di distinzione che alcune attrici si forzano di pigliare a prestito, e inutilmente, perchè si può scimieggiare tutto a questo mondo, anche la virtù, non la schietta eleganza. Ella diede tutto il rilievo al tipo di Scrollina, a codesta fanciulla chiamata così perchè ad ogni molesto pensiero, ad ogni malinconia, ad ogni disgrazia, crolla filosoficamente la testina, sforzandosi di sorridere. Ormai la deliziosa baronessa dell'*A tempo* del Montecorboli ha una rivale nella sua stessa persona: Scrollina.

Una scena della *Scrollina* in cui Achille Torelli ha versato un'onda fervida di passione succede tra fratello e sorella, ed è una delle sue scene più belle.

***

Altri usi, di G. T. Cimino, appartiene alla famiglia tumultuosa dei drammi giudiziari. Non so quante volte venne ripetuto fin' ora al teatro Manzoni, e non saprei dire quante altre si ripeterà. Il pubblico vi presta costante attenzione dalla prima all' ultima scena, e s' interessa come di storia vera. Ed è vera la storia che porse argomento al dramma del Cimino.

A Londra, in una sera del 1864, fra le pareti d' una taverna, scoppia una rissa furibonda. Si alzano le grida e i pugnali. Un uomo rimane freddato sul pavimento. Nella confusione, l' uccisore riesce a fuggire e a mettersi in salvo. Un italiano, spinto da sentimento d' umanità, accorre sul disgraziato che boccheggia nel sangue, mentre tutti gli altri fuggono. Arrivano in quel punto le guardie di polizia, e lo arrestano, credendo lui omicida. Non valgono le energiche proteste dell' arrestato; non valgono testimonianze favorevoli a lui: i giudici non credono alla sua innocenza, lo condannano a morte, e la sentenza capitale sta per essere eseguita. Un negoziante italiano, certo Negretti, uomo che gode di grande riputa-

zione, ottiene che, almeno, si dilunghi l'ora del supplizio, nella speranza che il vero colpevole dell' omicidio, spinto dai rimorsi, voglia, alla fine, comparire ai giudici, accusandosi autore del delitto. Sembra un sogno d' ingenuo quello del Negretti; non è vero? L' omicida s'era, nel frattempo, involato dalla città dove poteva essere riconosciuto, e non immaginandosi che altri stava per salire il patibolo in vece sua, viveva sicuro e tranquillo. Ma un giorno gli giunge ad orecchio il fatto. Ne rimane atterrito; sta per fuggire di nuovo; ma un sentimento generoso s' impone in lui e lo spinge a comparire davanti ai giudici, ai quali confessa il delitto commesso e implora la liberazione dell' innocente. L' errore giudiziario apparisce tutto nella sua mostruosità. L' innocente è liberato, e al vero omicida si commuta la pena capitale nell' ergastolo.

Il generoso Negretti morì qualche anno fa: il povero italiano, il quale fu ad un filo d' essere appiccato vive ancora, impazzito, in un paesello del Lago di Como.

Un avvocato di Milano, il signor Albrighi, volle scrivere un romanzo su tal fatto, e lo intitolò *Giorgio Benizzoni*. Un poeta, il Cimino, l' autore acclamato di *Un divorzio*

sotto Guglielmo d' Orange, volle trattare egli pure il medesimo soggetto, e compose il dramma *Altri usi*, di cinque atti e di trenta personaggi, riuscendo a commovere il pubblico.

Non ostante la folla che ingombra la scena, l'azione del dramma del Cimino procede chiara. La sceneggiatura è ricca d'affetto e il movimento drammatico comincia tosto colla scena della taverna per toccare il colmo nel quarto atto. Il quinto atto scade.

D' arte squisita, d'arte elevata non c'è, in tutto il dramma, nemmeno un barlume; le reminiscenze d' altri drammi sono troppe; ma il Cimino non è poeta volgare, ed ora che il soffio del buon successo lo spinge in alto, egli si metterà, speriamo, agli omeri robusti un pajo d'ali più fine: spazierà in una sfera più nobile, porgendo occasione all'artista Luigi Monti di sfoggiare le sue preziose qualità.

(1882)

Ancora ACHILLE TORELLI

Le donne moderne, *Commedia di* A. Torelli, *rappresentata al « Teatro Manzoni » di Milano nell'ottobre 1887.*

Si tratta di due commedie dallo stesso autore fuse insieme; si tratta di dieci atti ridotti in due. Le *Donne moderne* non sono altro che la *Fanciulla* e il *Colore del tempo,* lavori che avevano qualche vena d'argento fra molte scorie. La scoria in parte sparì; rimane la venatura geniale, ma si riconosce facilmente il rifacimento artifizioso.

Il titolo farebbe credere chi sa a quale tesi, o a quale quadro della vita moderna! È un titolo troppo largo e non regge col soggetto.

Il Torelli non è innamorato, come Paolo Ferrari, delle tesi. Le sue commedie non mirano a moralizzare apertamente, a squilli di tromba, come la *Prosa, Il duello* e

altri drammi del Ferrari. Si svolgono pianamente, come succedono per solito, i casi della vita: e *I mariti* restano il modello moderno del genere, — quei *Mariti* che anche oggidì sono freschi, senza una ruga, e divertono. Per quella prima commedia, il Torelli ebbe nientemeno che l'onore d'essere paragonato al Molière! Il commediografo napoletano, allora giovanissimo, credette alla parola lusinghiera? S'inebbriò delle lodi esagerate perdendo un po' la testa? Ci ricordiamo il ventenne glorioso autore che, condotto per mano da babbo Bellotti-Bon, veniva rapido al cupolino del suggeritore per ricevere gli applausi interminabili del pubblico entusiasta dei *Mariti*. Egli aspirava i profumi di mille incensi. Dopo qualche effimero trionfo, passò con nostro dolore, di caduta in caduta e s'annidò tra i fastidii di una biblioteca governativa a Napoli.

Venne, pur troppo, un giorno che i capocomici non volevano più accettare le commedie di lui!... Quell'ingegno originale che, a vent'anni, aveva creato *I mariti*, non sapeva più mettere bene insieme tre atti, due atti. Le dame che deliravano un giorno per lui, e ambivano di veder entrare nel proprio salotto quel giovane snello, vivace, dalla

parlantina napoletana, lo compiangevano. Egli ebbe, peraltro, un lucido intervallo. Egli scrisse *Scrollina,* della quale ho parlato; ma fu un' eccezione, un lampo.

Le *Donne moderne,* applaudite ora al teatro Manzoni di Milano, vengono a rialzare il nome e la fortuna del commediografo napoletano; ma è una commedia durevole, vitale?

Un principe marito, che, per mire ambiziose, contrasse un matrimonio ricco, trascura la moglie. Un cugino di questa (i soliti, eterni, benedettissimi cugini!) vorrebbe approfittare dell' occasione e occupare quel cuore bisognoso d' affetto. Ma il signor cugino è amato da una fanciulla; ed egli non se ne è accorto ancora! Un amico d'infanzia del principe, un capo ameno, brioso, disinvolto, è preso intanto dal principe per l'uomo, che, secondo il racconto d'un domestico visionario e pettegolo, tende a conquistargli la moglie malcontenta.

Il principe, sedotto dalle apparenze, lo provoca, lo insulta. L' altro risponde a misura di carbone: gli dà del furfante! Un duello è inevitabile; i soliti duelli, non meno soliti dei cugini, che si stabiliscono in una non meno solita festa di ballo, mentre i violini strisciano un valzer dello Strauss. E anche nelle

Donne moderne, c'è la sua brava festa di prammatica.

L'equivoco preso dal principe, e di cui è vittima allegra, sempre allegra, l'antico compagno d'infanzia, si protrae e ne origina un altro. Il cugino corteggiatore, che sente dal principe come quell'altro osa insidiare l'onore della principessa, vede in lui un rivale e lo provoca e lo sfida. Altro duello, adunque!... La signorina innamorata del cugino, la quale arriva a capire come il giovane dei suoi sogni sta per « scendere sul terreno » (quasi che fino allora fosse stata sempre sulle nuvole!) sul più bello della festa sviene.

Ed ecco lo svenimento convenuto, che nelle commedie succede con accompagnamento di amiche premurose, le quali circondano la svenuta sventolando sulla faccia impallidita i fazzoletti.

Tutti sanno come si trovino quei così detti gentiluomini, i quali, quando sono pregati di far da padrini in un duello, prendono tanto a cuore l'alta missione che non hanno pace se non vedono scorrere sangue.

Il Torelli riprodusse uno di codesti padrini fanatici, il quale vorrebbe che i duelli avessero luogo sul serio e presto. Il famoso cugino, invece, avute le necessarie spiega-

zioni dal preteso rivale, gli stende la mano e non si vuol battere più. E codesto rivale illusorio s'impalma con una signorina furba e spiritosa; e il cugino sposa la svenuta.

Resterebbe il principe. Questi, benchè abbia ricevuto l'epiteto poco leggiadro di furfante, non riceve nessuna soddisfazione dall' antico burlesco compagno d' infanzia; il quale, per *mot de la fin,* gli ripete una facezia vecchia come il Danubio:

— Ah?!... Dici che uno dei due deve restar sul terreno?... Restaci tu; io me ne vado!

E cala la tela.

Ebbene, dove sono *le donne moderne?...* Non ci sono; e quelle che vediamo se ne stanno in seconda linea. In prima linea vengono i signori uomini; son essi quelli che primeggiano nel campo! La principessa è un carattere sbiadito. Delle due fanciulle brilla soltanto la più biricchina, una ragazza che s'accorge subito e benissimo, degl'intrighi amorosi delle signore maritate. Un'altra donna è vecchia, è nonna; è una dama della società antica devota alla pura cavalleria; è la canuta dama dei *Mariti,* — non è, dunque una *donna moderna!*

La parola « contrabbando » risuona molte volte, durante i due atti.

Con una discussione sull'amore di contrabbando, s'apre anzi la commedia; e questa finisce colla sconfitta di quell'amore,—poichè coloro che se ne dilettevano si sposano regolarmente a degli angeli, *angeli azzurri,* come dice il Torelli, i quali non solo s'innalzano alle sfere celesti, ma, all'occasione, sanno discendere sulla terra per pigliarsi un bel pezzo di marito e portarselo poi lassù in alto.

Ciò che seduce in questa commedia è l'eleganza e la leggerezza della sceneggiatura. Le scene si corron dietro rapide ed agili.

Il pubblico rise a un' uscita sul conto dei mariti che sono o stanno per essere « disgraziati »:—Oh, i mariti! Essi non veggono mai niente! Poichè la Divina provvidenza non può salvarli, li accieca! »

La signorina Glech riempì la scena di festività elegante; ma che dire del Leigeb?... È, senza dubbio, un vero artista: nelle parti d'Arlecchino delle risuscitate commedie goldoniane, è inarrivabile; — ma nella parte di quel famoso « vecchio compagno d'infanzia » non è elegante, non è « gentiluomo » come dovrebbe sembrare. Egli è ancora l'ufficiale Rapparelli della *Guerra in tempo di pace.*

(1887)

GIUSEPPE GIACOSA

(1847-1906)

Il Conte rosso, *di* G. Giacosa, *rappresentato dalla Compagnia Bellotti-Bon al « Teatro Manzoni », la sera del 25 maggio 1880.*

Giuseppe Giacosa ascende. Ieri sera, ebbe un trionfo.

Il teatro affollatissimo; il pubblico festoso. Il pubblico era avido di riposarsi nell'oasi dell'arte dopo esser stato travolto nel *simun* delle elezioni politiche. Le stesse signore delle quali era costellata la sala, mostravano d'esser liete del ritorno all'arte.

Non abbiamo contate le volte che il Giacosa dovette rispondere cogl' inchini agli entusiasmi de' plaudenti, ma furono molte.

Congratuliamoci col poeta, adunque, il cui ingegno si fortifica e spazia e cammina, e più sempre è degno di regnare sul teatro.

Nelle leggiadre leggende medioevali di lui, noi vedevamo soltanto un lirico; nelle

ultime produzioni del Giacosa e specialmente nel *Conte Rosso* siamo, invece, alla presenza di vero un ingegno teatrale.

Sarebbe curioso uno studio attento del *Conte Rosso,* per iscoprire nel poeta il Giacosa vecchio e il Giacosa nuovo; il Giacosa che si trascina ancora dietro il ciarpame rettorico e quello che se ne svincola ardito, sicuro e studia le passioni e ci dà solidi caratteri.

Non ci aggiriamo più, prima di tutto, in un medioevo di bambagia; non vediamo più gli aspri baroni annegati nel miele; ma il medioevo mostra le sue fierezze e ferocie.

Nel castello del Conte Rosso (ch'è poi Amedeo VII: l'azione si svolge fra il 1383 e il 1391) c'è una madre Bona, che per libidine di potere soffoca ogni sentimento materno e affretta la morte del figlio, suo unico figlio, per regnar lei sola. Quella madre è circondata da conti che esultano quando possono, al pari di lei, opprimere le plebi tributarie, laddove il figlio non vuole opprimere, non vuole essere padrone fra schiavi, ma uomo fra uomini. Non vogliamo indagare se il Conte Rosso della storia sia proprio quello che ci dà il Giacosa; bensì dobbiamo vedere se il Conte Rosso del Giacosa sia un

tipo, sia una creatura artistica. A noi pare di sì. Noi c'interessiamo per gli sforzi di quell'animo che sente la dignità dell'impero e non lo raggiunge se non dopo aver ingoiato da parte della madre, vero tipo medioevale, umiliazioni d'ogni sorta. La madre (che non è nata in casa Savoja) pur di vendicarsi, vorrebbe che il figlio scendesse nella tomba con la macchia d'una vergogna o d'un delitto; ma il figlio sostiene ogni sforzo per rimanere puro, perchè la bianca croce del suo scudo resti immacolata. Negli stessi momenti dell'agonia, quando scopre che la madre paga un medico per farlo morire in un'ora fissa, non vuole, mentre lo potrebbe, uccidere quel ribaldo, nè impreca alla madre come Amleto, bensì le ricorda solo un nome, solo un amore: il nome del proprio padre che in quel momento sta guardandola dal cielo, e l'amore ond'ella un giorno aveva amato teneramente quell'uomo. La posizione fatta dal contrasto di quelle due anime nel momento che l'una soccombe per la scelleraggine dell'altra, commove, è altamente tragica.

Nel Conte Rosso, noi non vediamo l'eroe alfieriano che, tutto d'un pezzo, balza in iscena a strepitare; ma l'uomo che lento lento

si eleva ad eroe. Qui non abbiamo il posticcio e l' idealismo; bensì il reale umano e l'alto ideale. Quel tipo nobile, appassionato, umanitario di principe ci fa pensare a quello del Marchese di Posa nel *Don Carlos* dello Schiller, al quale si direbbe che il Giacosa siasi ispirato.

*
* *

Nè la potenza del *nuovo Giacosa* si arresta qui. Per rompere la tetraggine del maniero, nel quale grava un'aura di morte, il poeta non evoca il solito giullare gobbo, sbilenco, col berretto a sonagli; ma ti fa passare come un'allegra risata in un funerale, un tipo amenissimo di conte, povero di tributi e ricco di marmocchi famelici e... di celie.

È una piccola creazione comica quel conte Ardòn. Ecco una scenetta amena nel primo atto:

Ardòn

Gli affari van male.

Amedeo

Ma non t'è tributario anche il convento?

Ardòn

Mi deve il fumo d'un cappone.

Amedeo

Il fumo?

Ardòn

Il solo fumo. È scritto nelle carte.
Anzi il tributo era andato in disuso;
Ma il priore mi è avverso, e tutti gli anni
Vengono sotto il vento, egli e i suoi frati,
A cucinare davanti al castello.
Al povero mio desco il vento reca
Il fumo ed i profumi, ed essi gridano
Gozzovigliando: « noi paghiamo il canone
Al Signore d'Ardòn ».

Il pover'uomo ha dodici figli:

Amedeo

Hai dodici figliuoli?

Ardòn

Si. Le notti
D'inverno sono eterne.

In quale dei vecchi lavori medievali, il Giacosa sparse il comico come in questo?

*
* *

Il Conte Rosso, nelle sue ultime ore, oppresso dall'angoscia soffocata, getta le braccia al collo ad Ardòn, ed è tutto consolato per avere trovato finalmente al mondo un uomo onesto; ma ecco quel vecchio conte d'un tratto snuda il pugnale e si precipita

per iscannare il medico nel quale egli indovina il prezzolato carnefice del suo signore.

Alla caccia! alla caccia! Presto, il mio cavallo! Voglio romper col petto l'aria vibrante dei galoppi, esclama il conte dagli occhi cavernosi e col pallore della morte sul magro viso. Chi mi segue? tutti! tutti con me! Questa mattina sto bene. Ah! son guarito... E, così dicendo, un funereo sorriso gli lampeggia sulle labbra ed egli balza in sella e nel volo del primo galoppo si lascia cader sui sassi della via e spira, prima che la morte lo colga per effetto del veleno propinatogli per comando di quell' angelo di madre.

Altissimo questo suicidio del figlio per risparmiar alla madre il compimento del delitto e il rimorso!

Veramente, il Conte Rosso della storia morì per un empiastro applicatogli al collo dallo speziale Pierre de Lompnes, dietro ordine del medico Jean de Greville: lo speziale fu torturato e decapitato, il medico fuggiasco fu arrestato dal Duca di Berry che peraltro non volle consegnarlo ai suoi giudici... Ma un empiastro in un dramma in versi avrebbe mutato tutto il tragico in burlesco e fu supplito con un veleno, uno

dei tanti di cui si sono abbeverati i drammi romantici.

Il Conte Rosso, il conte spiantato, e la madre, sono tre caratteri d'un bel rilievo artistico.

*
* *

Ma dov'è il *vecchio Giacosa* nel *Conte Rosso*?

È in tutto il prologo, convenzionale, declamato, con fragoroso accompagnamento di trombe. Esso è fatto per dare luogo a una vittoria del conte Rosso in un torneo. Il prologo nulla ha a che fare col primo atto dal quale si stacca e dal quale troppo ci allontana.

Vi è poi una nota stridula, un tipo assurdo della vecchia maniera: è quello della ignorante contadina che con tutta facilità lascia *i solchi bagnati di servo sudor* ed entra liberamente nelle sale dorate del re di Francia e s'infiamma subito di calda ammirazione e di passione platonica pel giovine Conte Rosso e a lui si vota per tutta la vita soltanto a vederlo duellare, quasi ella fosse una tenera castellana, nata e cresciuta tra le finezze e i sospiri della cavalleria!

Il *vecchio Giacosa* lo troviamo pure nell'atto secondo, nel quale ci spiace un fina-

lone-sorpresa, da libretto d'opera di stampo verdiano prima maniera, con relative guardie e popolo e annesse torcie; e il *vecchio* benchè pittoresco Giacosa eccolo infine in quelle magnifiche sì ma inopportune descrizioni di albe, di tramonti, di fiumi, di montagne che tutt'i personaggi hanno sempre in bocca, quasi fossero tutti paesisti moderni, scaldati dal sentimento moderno della natura!

***

Gli atti, oltre il prologo, sono tre. Il primo è una meraviglia. Fu il più applaudito ed è il più bell'atto che il Giacosa abbia scritto fin'ora. È architettato con mano maestra in un bell'insieme armonico; è lavorato scena per scena, dialogo per dialogo, verso per verso con sapienza di fino drammaturgo, con coscienza d'artista incontentabile. Vi sono due notevoli scene: le due scene capitali del dramma. L'una fra il Conte Rosso e l'inseparabile e melodrammatico amico suo Conte di Challant (ch'è una specie di innamorato senza speranze, di democratico senza deputazione, di Pilade senza conforti) e l'altra, pure vivissima, del Conte Rosso con la madre.—Nella prima, il dia-

logo del Conte Rosso che svela i suoi nobili intenti all'amico, può essere raffrontato al monologo, tanto applaudito, di Valentino nei *Borgia* del Cossa, quando Valentino svela i suoi disegni di Stato.

Bella spesso la verseggiatura, la cui varia onda armoniosa trascina il pubblico. Il martelliano ha ceduto questa volta al più mosso degli endecasillabi; e gli endecasillabi suonavano iersera severi sulle labbra di Pia Marchi, la fiera madre, e suonavan giulivi su quelle del Novelli, ottima *macchietta* di conte spiantato e beato.

Ecco come prorompe il Conte Rosso agli oltraggi crudeli della madre:

È mia madre che parla! Il più feroce
Uom della terra, immaginando eccessi
Contro natura, non direbbe mai
Che quì siam madre e figlio. Se vivessi
Mill'anni e in quei mill'anni, ora per ora
Supplicandolo al cielo, raccogliessi
Tutte le forze del cor per l'oblìo,
Non mi potrei scordar queste parole
Orribilmente crudeli. E pur sono
Il vostro figlio, il vostro unico figlio!

Ecco un esempio d'endecasillabi eloquenti.

(1880)

Ancora GIUSEPPE GIACOSA

Tristi amori. *Commedia di* Giuseppe Giacosa, *rappresentata al « Teatro dei Filodrammatici » di Milano nel Gennaio 1886.*

Tristi amori, la nuova commedia di Giuseppe Giacosa, suscita le più vive discussioni. A Roma, quel pubblico nel quale serpeggia tanta vena satirica, derise *Tristi amori* come una puerilità:—a Torino, invece, ed ora a Milano, dove la bonarietà perdura, si batton le mani perchè batte il cuore.

Ben *tristi,* in verità, codesti amori!... Una fosca melanconia discende sul teatro. Il genere mesto, lacrimoso, che pareva bandito coi drammi *romantici,* adesso ritorna coi drammi che passano col nome di *veristi.* Egli è forse perchè la tristezza siede nel fondo della vita moderna, della nostra vita. Voi potete romperne un momento la tenebra coi fuochi artificiali d'una gioia momentanea, ma il suo velo nero ritorna.

Tristi amori, questi amori adulteri della nuova commedia del Giacosa! Già un grande poeta che di tristi amori s'intendeva, il Byron, nel suo appassionato poema *Parisina,* accennava con finezza psicologica al senso penoso e triste, che segue alla colpa.

La tristezza, che s'accompagna all'adulterio, dilaga in una casetta borghese dove Giuseppe Giacosa svolge l' intimo e borghese suo dramma; dilaga fra cuori non ancora corrotti del tutto, fra amanti immuni di cinismo. Nei palazzi fastosi, nelle grandi città dove le distrazioni sono molteplici e attutiscono il sentimento del dovere quotidiano, regolare, tranquillo, è più facile che si vada incontro alla colpa con fronte imperturbabile e con sorriso di trionfo sulle labbra. Verranno i momenti della sazietà fastidiosa, del pentimento, forse anche del rimorso; verranno quei momenti di tristezza ai quali il celebre lord accennava; ma c' è tanto frastuono intorno a noi: c'è tanta rapidità vertiginosa di avvenimenti, tanto mutabile luccichio di seduzioni, che quei momenti di tristezza saranno ben presto soffocati, e la coscienza del peccato rimarrà silenziosa. Ma in quella famiglia di gente modestissima, oscura, è un' altra cosa.

Nei *Tristi amori,* la moglie che inganna il marito, e l'amico che tradisce l'amico, vivono in un àmbito ristretto, in una cittaduzza di provincia, dove tutto è ben presto palese. Il solo marito, avvocato Scarli, affaccendato nel suo onesto lavoro, non s'accorge che un proprio giovane collega, l'avvocato Fabrizio, nutre un affetto colpevole e ricambiato per la moglie Emma; se n'accorge alquanto tardi, quando il rimorso turba i colpevoli e li smaschera.

Nulla di più discutibile di quella scena nella quale un amante si perde come un bambino per quattro generose parole dette dall'amico tradito e perde con la sua misera debolezza la donna ch'egli ha il dovere sacrosanto di salvare, anche a costo della menzogna;—menzogna ch'egli del resto conosce bene e mise già altre volte a profitto, tanto è vero che i suoi tristi amori datano da qualche tempo... Ma codeste ed altre variazioni psicologiche, non bastano a distruggere la verità elementare e fondamentale del lavoro: che cioè, nelle piccole famiglie, fra le anime non corrotte, là donde esula il dovere, entra lo sgomento, la malinconia inquieta.

Tutto il lavoro è dominato da una triste

realtà, dalla inquietudine angosciosa, dalla infelicità che non abbandona un momento cuori onesti i quali si lasciano trascinare dalla passione dell'adulterio. Nel romanzo e nel teatro moderno, l'adulterio da un pezzo, è divenuto il padrone di casa; non v'ha quasi libro, non v'ha dramma e commedia dov'esso non c'entri; è l'intingolo universale. Ma sono pur così pochi gli scrittori che profondamente lo trattarono, considerandone non le seducenti apparenze ma l'essenza dolorosa! Per un sorriso quante lagrime! Per una ebrezza quanti spasimi! Quali ipocrisie che fanno disistimare sè stessi; quali maschere che bruciano il viso!... Dai *Tristi amori,* studio melanconico della vita intima famigliare (in cui vedo l'influenza del teatro zoliano), emana la stessa morale di alcuni sentiti romanzi del Feuillet, dove la donna espia nel pianto e nella morte la colpa. Anche in *Tristi amori,* come succede nella società, la donna è la più sacrificata, la più dolente. Emma, la protagonista, è la povera canna sbattuta a ogni vento. Ell' ama con sincerità chi non dovrebbe amare; e si dibatte tra l'affetto d'amante e l'affetto di madre, tra la passione e il dovere; lotta la più terribile, diceva un fortissimo uomo, l'Alfie-

ri, che l'uomo possa sopportare; terribilissima per una debole donna di casa come quella. Le prime scosse di quel cuore, cui l'amore colpevole toglie non infonde coraggio, le riceve nel dialogo col padre dell'amante, dialogo che forma la più bella scena rappresentata finora dal Giacosa. Quel padre donnajuolo impenitente e falsario,—che vorrebbe sposare il figlio a una ricca provinciale per aggiustare le proprie finanze sconquassate e che, per raggiungere la mira, vuol toglierlo a forza, a ogni costo, al cuore di quella poveretta,—è un carattere spiccato. Il dialogo del falsario con la ingenua disgraziata, è tutto sarcasmi che la sgomentano, e raggiri che l'avviluppano in una rete. Egli ne usa e abusa con un'abilità di mariuolo raffinatissimo, per costringerla a confessare la sua colpa, ad abbandonare il suo amore, e ad ajutare, infine, le nozze divisate.

Un gran merito ha il Giacosa in questa commedia: egli, ricco d'immagini liriche, egli, padrone assoluto di tutte le frasi abbaglianti, le ha qui sacrificate per la sola ricerca umile del vero.

Questa nuova commedia, benchè qua e là difettosa piacerà ad ogni pubblico borghese e sano, che in teatro vuol veder trionfare la

moralità più che la verità a ogni costo. Si derisero tanto le commedie e i drammi della vecchia scuola, perchè in essi il vizio è punito e la verità trionfa: e nei drammi della scuola realista, vediamo forse l'opposto o qualche cosa di diverso?

Considerate la catastrofe della terribile *Teresa Raquin* di Emilio Zola, della *Renata* dello Zola stesso; considerate la fine di questi *Tristi amori,* nei quali il marito offeso infligge alla moglie l'umiliante disprezzo, scaccia come un ladro l'amante, e si mostra al pubblico, raggiante di onestà, di rettitudine. Che brav'uomo!

Non conosco commedia più morale dei *Tristi amori.* Il pubblico sano, borghese, l'applaudì volentieri per questo. I mariti, che hanno qualche ragione di temere, s'affrettano a condurre a teatro le mogli; le quali, sorvolando, o non accorgendosi nemmeno, delle inverosimiglianze dei particolari, si commovono all'insieme, alle risultanze degli affetti; — fanno nel loro segreto i più savii proponimenti,—e, sbigottite anch'esse come la povera protagonista del dramma,—li ratificano... con una lagrima.

*
* *

Alessandro Manzoni quando sentiva esaltare un libro domandava col suo fine sorriso canzonatore: *lo rileggereste?*

Lo stesso si può domandare a proposito dei *Tristi amori,* i cui esaltatori scalmanati non possono lusingare un eletto artista qual'è il Giacosa, solito ad apprezzare chi giudica con serietà, con cultura, e con vera competenza.

Da qualche tempo, la critica teatrale è caduta nel volgare. A Milano, siamo ai tempi del basso impero della cultura fine e dell'intelligenza: i Pretoriani comandano. I due soli critici autorevoli sono oggi, a Milano, Leone Fortis, del *Pungolo*, e Felice Cameroni, del *Sole*. — Il primo ha visto tutte le commedie che da quarant'anni si rappresentano, e può parlarne con vera competenza, se non sempre senza passione, ed è autore d'un *Cuore ed arte,* ancora, dopo trentacinque anni di vita, fresco e rappresentabile; fatto raro, veramente, perchè sulla scena presto s'invecchia, e presto si muore.—Felice Cameroni, anche lui qualche volta, come altri mortali, si lascia accecare dalla passione letteraria e politica, ma pos-

siede il merito d'essere stato il primo o certo uno de' primi a rilevare quanto sia degna di studio e ammirazione l'arte che si fa interprete esatta della vita, l'arte senza rettorica. Emilio Zola non ha e non ebbe in Francia un lodatore così costante, così convinto come nel Cameroni in Italia.

Quest' ultimo, perchè zoliano, vede nei *Tristi amori* l'arte nuova. Il Fortis, invece, non vede che una buona commedia, e niente affatto un'arte nuova.

Veramente, arte nuova è, — ma... per il Giacosa. Infatti, che cosa ha fatto il Giacosa?... Ha rinnegato del tutto quell'arte che gli diede fama e gli fece gustare tanti bei trionfi,—l'arte delle frasche dorate, della più graziosa rettorica della *Partita a scacchi,* del *Trionfo d'amore,* del *Marito amante della moglie* ed anche del *Conte Rosso,* e, sacrificando il proprio istinto che lo portava agli ornamenti più leggiadri, a un rococò seducente, si pose a scrivere con estrema semplicità senza frasi abbaglianti, senza suonatine deliziose di flauto. In luogo di andar a pescare cavalieri del medio evo, ritrasse due avvocatucci d'oggi: invece delle sentimentali castellane che ricamano ciarpe, ci presentò una donnetta della piccola borghesia che rattop-

pa i calzoni di suo marito. Perchè rivolgersi al passato per trovare soggetti umani che spesso non sono altro che convenzionali?... Basta guardarci attorno; i tipi umani sovrabbondano. E il Giacosa lo sa, lo ha inteso.

Ciò che interessa in alto grado in lui è l'abbandono del posticcio per la ricerca della realtà. Questo nobilissimo ingegno si è dato allo studio umile, attento del vero, con abnegazione esemplare: è questo il suo gran merito. Non lo raggiunge sempre, il vero, nei *Tristi amori*?... Pazienza!... Egli intanto si è provato; si riproverà domani e scriverà una commedia tutta vera (1).

Già in un altro giornale, nel *Fanfulla della Domenica*, a proposito della *Renata*, ho dimostrato come lo stesso E. Zola non ha inaugurato un teatro nuovo, un teatro realista o verista come si dice (2). No. I suoi sforzi (finora più sfortunati che splendidi) si riducono a ricondurre il teatro alla semplicità antica, alla verità, abbandonando i sussidii dell'artificio, i sopraccarichi retorici, le mac-

---

(1) Giuseppe Giacosa arrivò a scriverla, e si chiama *Come le foglie*.

(2) Quest'articolo sarà compreso nella « parte straniera » cioè nel secondo volume.

chinette d'effetto, i fuochi di bengala. Egli cerca la verità delle passioni, la verità del loro svolgimento, e gli effetti progressivi, naturali di codesto svolgimento. E che cosa altro fecero i più grandi commediografi e drammaturghi del mondo, dallo Shakespeare, al Molière, al Goldoni?... Non si tratta niente affatto, d'un'arte avvenire; ma d'un ritorno dell'arte del passato. Si ritorna all'antico, e va bene.

*
* *

Fra gli spropositi che in questi giorni si sono sballati a tutto beneficio di chi patisce di musoneria, perchè non potrebbero essere infatti più ameni, si arrivò a dire che in Italia non abbiamo nessuna commedia vera come *Tristi amori!...*

Come mai?..... Per citarne tre soli, non si contano quei capolavori dl verità o di *realismo* che sono le *Miserie 'd monsu Travet* del Bersezio; i *Mariti* del Torelli; il *Moroso de la nona* del Gallina?... Il primo vi riproduce la vita intima *borghese,* che si dice persino abbia il Giacosa messa sulle scene la prima volta;—il secondo vi riproduce la vita intima *aristocratica*;—il terzo, la vita intima *popolare.* E volete anche un esempio di

realismo *imperiale* (almeno realismo come lo volete voi?) — Ebbene, pigliatevi il *Nerone* del Cossa, e divertitevi.

Le scuole sul teatro, come in letteratura, le così dette scuole non contano un bel niente. Conta solo una cosa semplicissima, ma un po' difficile: far bene. La *Dame aux camèlias* è una commedia del più marcio romanticismo, secondo voi, non è vero?... Ebbene, non ostante il suo peccato d'origine, si rappresenta da tanti anni e si rappresenterà sempre...—perchè è ben fatta, è bella, è quasi tutta vera. La *Cavalleria Rusticana* del Verga è un drammino realista, non è vero?... Ebbene, anch'essa piace e si ripete perchè anch'essa è un lavoro d'arte e non d'artificio, è ben fatta, è vera.

Lo rileggereste voi?... —Com'è acuta, come coglie nel segno questa interrogazione del sommo Lombardo!... *Tristi amori* li rivedreste voi?...

(Gennaio, 1886).

SEGUE: GIUSEPPE GIACOSA

La tardi ravveduta, *commedia in versi martelliani di* G. GIACOSA, *rappresentata nella villa del Duca Visconti di Modrone sul Lago di Como, nell' ottobre del 1886.*

Da un mese, nelle villeggiature più eleganti del lago di Como, si parlava d' una festa che il duca Guido Visconti di Modrone voleva dare nella propria villa principesca, all' *Olmo,* sul lago. Il duca avea pregato Giuseppe Giacosa di scrivere per quella sera festosa, una commedia che doveva essere recitata dalla duchessa e da amici della famiglia.

Giuseppe Giacosa lasciò le sue alpi nevose delle quali è innamorato e illustratore; lasciò le sue poetiche valli d' Aosta, e si portò sul lago, nei silenzii d'un'altra villa, a meditare e a scrivere.

Compose colà una commedia in due atti;

una commedia che si presta benissimo ad essere rappresentata in un teatrino di società. Egli la scrisse nei versi martelliani, da lui prediletti, intitolandola: *La tardi ravveduta.* Il primo atto gli costò un lavoro piuttosto lento: il secondo, invece, gli sgorgò dalla penna con quella facilità che accompagna le ispirazioni sincere. Quando la campana suonava per raccogliere a colazione gli ospiti della villa, Giuseppe Giacosa mandava a tavola le sue scuse; non si faceva vedere. Egli non poteva lasciare i suoi personaggi: ormai egli viveva con loro; non poteva separarsene che ad avvenimenti finiti.

Nella *Tardi ravveduta* è riflessa parte del mondo del secolo XVIII. Siamo nel settecento dei gentiluomini appassionati per il teatro, delle attrici corteggiate dai cicisbei, dei travestimenti, delle burle, dei madrigali fioriti, con relativi inchini profondi.

La tardi ravveduta è una giovane commediante che, avendo innamorato un marchese, ne ottenne la mano. Ma se nel galante secolo XVIII era da un lato permesso che un marchese cadesse in deliquio davanti ai vezzi di un'attrice; dall'altro, non era tollerabile ch'egli discendesse al livello

di lei sino al punto da farne la propria sposa davanti a Dio e davanti agli uomini. Sposare un' attrice! Quale orrore! Si potrebbe immaginare di peggio?

Così il marito di Isabella, la commediante, cedendo alla tempesta dei biasimi, delle celie degli amici, dei parenti blasonati, pianta la sposa Mariuccia e va lontano da lei.

*
* *

« Vi sono tante commedianti, sul teatro le quali recitano la parte delle dame, ch' è lecito, almeno una volta, una vera dama che rappresenti la parte delle commedianti. »

Così si è detto il Giacosa affidando la parte d' Isabella alla giovane Duchessa Visconti.

Era in tutti noi una grande curiosità di vedere, di udire la nobile interprete in una parte non poco difficile, che richiedeva il carattere delle abitatrici più tipiche del palcoscenico.—Gl' invitati non fecero attendere i duchi. Un po' dopo le ore nove, l' ora stabilita, da numerose carrozze, ferme dinanzi ai cancelli della villa Olmo, già eretta da un papa,—scendevano le signore dell'alta società lombarda. L'atrio vastissimo, accoglieva le beltà più ammirate, le dame e le damigelle più eleganti, che passavano tosto nella

sala da ballo, ornata con fasto reale, illuminata con sfarzo. Le dame e le damigelle, in tutte, non erano più di ottanta: in maggior numero eravamo noi, del sesso non bello. Un giovane biondo, che avea fatto con me il viaggio da Milano a Como, e che avea attirata la mia attenzione per la sua faccia prettamente teutonica, apparve d'un tratto nella sala, e tutti allora gli fecero ala, gli fecero largo: era un principe della famiglia di Sassonia Weimar. Curioso il vederlo accanto al duca Guido Visconti di Modrone, il padrone di casa: egli, rosso in faccia, cogli occhi azzurrastri, lampeggianti, fuori dell'orbita, di mediocre statura, un po' irrequieto: — il duca invece, alto, bruno, tranquillo, di aspetto maestoso. Arrigo Boito, Don Fabrizio Colonna, don Marcantonio Colonna, il generale Dezza si segnalavano fra gli invitati. Tre sorelle Doria, la duchessa di Rignano, la contessa e la contessina Archinto, facevano parte della vaga schiera femminile che si mostrava curiosa assai di assistere alla rappresentazione: tanto che, a un certo punto, tutti si affollarono verso una porta chiusa, — la porta del teatro, — a far coda! Una bella coda! Tutte quelle teste brune, bionde, quegli sguardi, quelle ac-

conciature di gusto squisito, quelle floride primavere... formavano un insieme seducente. Il conversare sommesso era coperto dall' orchestra che nella loggia della sala suonava un pezzo delizioso del Bizet.

*
* *

Appena si aperse la porta, ognuno mirò coll' occhio al posto migliore; ma dovette, con calma, accontentarsi di quello che la sorte gli offriva.

Piccolo il teatro, ma graziosissimo. Pare un teatro di corte. Vi predomina una tinta aurea simpatica. Non c'è orchestra, nè sipario propriamente detto. Due cortine di velluto cremisi nascondono, negl' intermezzi, il palcoscenico, ch' è arredato in guisa inappuntabile, e con scenari dipinti di fresco. Niente musica prima della recitazione... Eppure, v' ebbe un' altra musica: quella dei versi del prologo recitato dal Giacosa colla sua voce piena di armoniose vibrazioni. Il poeta è ora nel meriggio dell' età e dell'ingegno. La pinguedine che incominciava a ingrossarlo di troppo, l' ha un po' lasciato: la sua faccia rosea splende di bontà.

Egli avvertì che si doveva assistere alla commedia d'una grande commediante e, con

frasi felicissime, temperò la sorpresa di alcuni cui non poteva forse troppo garbare che una duchessa autentica, dovesse sostenere una parte nella quale il capriccio della *bohême* si unisce a una civetteria che solo il tempo descritto dal Giacosa giustifica.

***

Isabella, difatti, al cominciare del primo atto ne fa una delle sue. Il capriccio, questo demonietto, che salta molto volentieri sul collo delle donnine teatrali, la prende e non la lascia per un bel pezzo. Ed ecco come.

C'è in scena la marchesa Isabella (la ex commediante) e la sua cameriera e confidente Rina già sua compagna di quinte. La marchesa, con aria infastidita parla de' suoi corteggiatori, e si capisce che nessuno le va a sangue; il marito l'ha abbandonata; ma a lei che importa più del marito?—Eppure, ella ha bisogno d'una distrazione, d'un avvenimento qualunque, che rompa la monotonia della sua vita confinata nel castello, condannata al *tran-tran* dei corteggiamenti arcadici di tre cavalieri spasimanti: il conte Maurizio, il cavaliere Ottavio, il marchese Lelio.

Ed ecco il « diversivo » arriva a proposito! Un giovanotto, male in arnese, che, sulle prime è scambiato per un mendicante, irrompe in scena chiedendo a tutt' i costi loco e foco, vitto e alloggio. Isabella, in principio, sorpresa di tanta audacia, si mette di buon umore: ella ravvisa in quel rozzo sventato, Vespino, il figlio del direttore della compagnia, dov' ella un giorno brillava per il suo talento e per la sua beltà. A lei non occorre altro. Vespino si presterà a uno scherzo, la divertirà, le servirà appuntino per burlarsi dei tre cavalieri. Lo veste nientemeno che cogli abiti adoperati il dì delle nozze dal marchese lontano; gli acconcia sul capo una parrucca bionda; si ingegna ad insegnargli gli inchini di prammatica, le frasi d' uso, e lì per lì, lo eleva al titolo di barone e lo battezza per suo cugino, il barone Del Piano.

La burletta da commediante riesce; ed ella si diverte un mondo.

*
* *

I tre cavalieri, i tre re magi che vengono ad offrire oro, incenso e mirra alla dea marchesa, suppongono che il barone del Piano sia venuto per comunicare a Isabella la

notizia della morte del marito, notizia che ella ignora affatto. — « È naturale, essi susurrano in versi all' orecchio di Vespino finto barone: è naturale ch' ella sia qui: sappiamo benissimo, pur troppo, la triste notizia! Mah!.... Chi l' avrebbe detto?.... Chi?.... Dica lei!... »

Vespino nulla sa, nulla immagina, ma finge di capire e sostiene a mala pena la burletta. Finchè, stufo di rappresentare fuori di scena una parte che non gli va, che non sa, si smaschera, e allora sono i cavalieri quelli che comunicano a Isabella la notizia luttuosa. Isabella resta sulle prime turbata, sospira; ma i suoi sospiri hanno le ali, sfumano presto ed ella si decide... a che cosa? A rimaritarsi con uno dei tre innamorati che con discorsi calorosi sollecitano la sua mano? Niente affatto. Si decide a ritornare agli antichi amori, all' antica passione, al caro tormento e giubilo suo, alle emozioni febbrili, inestimabili, indimenticate del teatro. Ella non è più la marchesa; ella ritorna l'attrice Isabella, che esclama:

Pianger per non veri dolor lacrime vere,
Far sensibile il sogno, la realtà far vana,
Essere la gran voce della miseria umana,
Questa è la vita!

*
* *

E questo è l'argomento della commedia che abbiamo ascoltata tutti con intensa attenzione, cercando di non perdere una cadenza dei versi deliziosi. Questa mia prosa non è che un pugno di cenere: bisogna vedere che faville di grazia e di spirito Giuseppe Giacosa fa scattare dall'urto delle posizioni sceniche abilmente preparate, e dal dialogo! Vi sono reminiscenze che vengono subito avvertite da uno spettatore un po' pratico del teatro francese moderno; ma qual'è la commedia moderna tutta originale da cima a fondo?

Il Settecento è rappresentato con fedeltà: siamo proprio nel secolo del *marivaudage,* della cipria, degli spadini. I punti della commedia che discordano dal carattere generale settecentista sono rari; sono quelli in cui il lirico moderno prende la mano sull'osservatore erudito, sul pittore accurato dell'epoca: la quale certo aveva pur passioni: non tutto si risolveva certo in lucide apparenze, in parate graziose, in luccicori teatrali, in nuvole di cipria!

Gl'interpreti compresero ottimamente il carattere che dovevano rappresentare. Tutti

sanno qual destro direttore di scena sia il Giacosa: è lecito credere che avranno fatto tesoro de' suoi suggerimenti; ma i plausi dell' eletto uditorio erano meritati tanto dal poeta quanto dagl' interpreti. Il Giacosa trionfò: il suo fu un *trionfo d'amore....* dell' arte elegante.

Che abito magnifico indossava, o signore mie, nel secondo atto la duchessa Visconti!... Un abito di velluto color mirto col *tablier* di broccato a fiori, guernito di trina d'oro: la vita guarnita di cordoni e di frangia di oro. Un capolavoro dell' ago!

13 ottobre 1886.

LEO CASTELNUOVO

Spirito e Forma, *Commedia di* LEO CASTELNUOVO, *rappresentata al « teatro Manzoni » di Milano, la sera del 17 novembre 1887.*

È un dramma, in un solo atto, che non piacque. Ma *Spirito e Forma*, non ostante i gravi difetti, rivela una mano nervosa, che dai caratteri posti sulla scena poteva, e può, trarre il migliore partito. Il dramma è caduto, ma non è un dramma morto: sono in esso tali elementi da farne un altro, vitale.

Noi abbiamo in *Spirito e Forma* due donne, giovani tutt' e due, e innamorate. L'una, Teresa, è nobile e ricca; l' altra, Frida, è plebea e povera. Entrambe amano, ma senza speranza. La contessina Teresa, già vittima d' un momento d' ebbrezza, non può aspirare alle nozze con chi la crede candida e pura come un giglio:—Frida, vittima dell' altrui violenza, non può nemmen leva-

re gli occhi sul gentiluomo pittore, dinanzi al quale, come modella, posa pagata. Teresa vive in campagna con una vecchia zia, fra le opere di carità; Frida vive trascinandosi di studio in studio, per non morire di fame. Frida ama segretamente Orso, che, al rovescio degli altri artisti, la tratta con umanità, senza sognarsi, per altro, d' amarla. Teresa ama Paolo, il fratello di Orso, e n'è pazzamente riamata.

Il dramma con queste due donne corre parallelo. — Che farà Frida?... Accorgendosi che Orso non risponde all'affetto ch' ella nutre per lui; convinta che egli non l'amerà mai; vedendosi sola al mondo e spregiata, compie il proposito che già da qualche tempo tristamente accarezza: si uccide.

Teresa, invece, chiesta in moglie da Paolo, recisamente ne rifiuta la mano, perchè non vuole ingannarlo. Ma poichè egli, ardente d' amore, di passione, le rinnova le preghiere, — Teresa va a prendere consiglio da Orso, il quale solo conosce il passato di lei, e, dopo aver tutto confessato a Paolo, ella sta per imitare l' atto di disperazione di Frida; ma Paolo, dopo d'averla disprezzata, le manifesta con un grido quanto la ami, e i due giovani innamorati si abbracciano.

Queste sono le linee generali del dramma, che finisce con un suicidio e con un matrimonio in prospettiva. La povera e plebea soccombe; la nobile e ricca trionfa.

Ma codesto parallelismo fra le due donne era necessario?... Non è stato uno dei motivi della caduta?

Il tipo, che, come fu trattato da Leo Castelnuovo, impedisce sopratutto il buon esito del lavoro, è Frida. Essa potrebbe essere lasciata in disparte; e il dramma correrebbe più naturale. Essa non solo stabilisce con Teresa (che dev'essere la vera protagonista), un parallelismo che nella buona drammatica non regge perchè palese artificio; ma è anche, come tipo, poco sopportabile. Forse l' autore ha voluto farne una patetica figura, atta ad aggiungere passione al dramma già appassionato; ma è riuscito solo a farne una creatura inutilmente querula e falsa.

Di ragazze tradite, la letteratura, l' arte, e la vita riboccano; ma Frida rassomiglia più alle vergini ingannate del romanticismo convenzionale e barocco, che alla realtà. Le tradite della realtà hanno accenti sinceri: Frida parla con frasi artefatte, da libretto d'opera. Ella dice: « ero innocente come goc-

cia di rugiada; traverso il *filo* della mia vita passò oggi la bufera... » e via via. Codesto odore di muschio letterario che ha addosso, ci tiene, naturalmente, lontani da lei.

Ella, appena s'alza il sipario è sulla scena; poi va via, ritorna, riparte di nuovo. Si comprende che la calamita dell' amore l' attira; ma, nell' interesse del dramma, non è indispensabile; è un ingombro. Anche senza il suo suicidio per affogamento, anche senza il suo triste esempio, Teresa, all' ultima scena, nell' esasperazione dell' angoscia, poteva esprimere propositi di morte; chè il suo Paolo l' avrebbe trattenuta lo stesso, e i due amanti si sarebbero saltati al collo lo stesso.

Non teniamo, adunque, conto di Frida. Consideriamo solo i tre caratteri che veramente formano il dramma: Teresa, Orso, e Paolo.

***

Il passato di Teresa... ecco la molla segreta del dramma.

Come avvenne la sua caduta?... Come la narrerà ella a Paolo?... La scena che ne deve succedere sarà ben pericolosa! Paolo Ferrari, nelle *Due dame,* per citare un esempio

moderno italiano, affronta una scena più ardua, quando fa che una madre narri al figliuolo la propria giovinezza trascinata nella lordura; e il Ferrari trionfa delle difficoltà, correndo sopra un filo di rasoio.

Teresa, figlia d'un vecchio sonnolento e male custodita, prese nel 1859 ad amare un valoroso ufficiale ospitato nel suo castello. Nei tempi di sconvolgimenti politici di battaglie, le donne, si sa, si eccitano al sommo; il valore marziale le esalta... Così Teresa. Giovane, inesperta, resta subito affascinata dalla vicinanza di quel prode, che, dimentico dei doveri dell'ospitalità e forse affascinato lui stesso, s'abbandona a un momento d'oblio. Il giorno dopo, l'ufficiale riparte per la guerra; si trova di fronte al nemico e, coprendo colla sua persona quella dell'amico Orso commilitone, riceve egli la palla diretta ad Orso, e cade morente. Poco prima di spirare, confessa ad Orso l'errore commesso, e, temendone le conseguenze, affida a lui un segreto che altri forse non avrebbe affidato mai ad anima viva.

Orso lasciate le armi, ritorna ai pennelli, e serba dell'amico estinto una memoria affettuosa, un culto che sembra religione.

È adunque sacro il segreto che il super-

stite deve gelosamente custodire: è il segreto di chi morì per lui; è anche il passato di una donna.

*
* *

Paolo, dopo lunga assenza, viene a ritrovare il fratello. È tutto entusiasmo... Il drammaturgo dipinge bene in lui l'entusiasmo di chi ama, di chi ha bisogno di narrare a tutto il mondo la felicità che lo innalza. Paolo racconta a Orso l'amor suo, e aggiunge che la donna amata, quantunque gli dimostri di riamarlo, non vuole assolutamente acconsentire alle nozze. Non pronuncia alcun nome: il nome di Teresa è taciuto; ma, dalle circostanze strane che accompagnano il racconto del fratello, Orso comincia a sospettare; ed è da questo momento che l'agitazione s'impossessa di Orso, e che noi ci interessiamo del dramma. Nello stesso tempo, Teresa gli chiede un colloquio per apprendere da lui a quale uscita ella si deve appigliare, combattuta com'è dall'errore del passato e dalla passione indomabile del presente. E ottiene il colloquio; e mentre si trova sola con Orso, arriva Paolo che, vedendola commossa, cogli occhi gonfi di lagrime,

ne vuol sapere il perchè, e lo chiede impaziente, lo esige...

Ed ecco qui il punto più drammatico. La posizione scenica è piantata con chiarezza e non potrebb'essere più viva. Orso svelerà forse a Paolo il segreto che toglierà a una donna la stima di chi l'ama, che metterà l'inferno nel cuore dell'innamorato e tradirà la memoria dell'estinto? O tacerà?... Egli sopraffatto, torturato dall'incertezza, chiede tempo; consiglia ai due amanti di protrarre le nozze, col pretesto ch'entrambi son troppo accesi di passione.

Orbene; chi sa preparare una posizione come questa sulla scena dimostra già una forte fibra di drammaturgo. Ma se il difficile sta nell'intavolarla, il difficilissimo sta nello sciogliere la. La curiosità nostra, a questo punto del dramma, s'accresce, tanto più che Teresa stessa vuole far conoscere tutto a Paolo. Dove prenderà ella il coraggio?... Consegna a Paolo una lettera rivelatrice.

Ognuno s'immagina come rimane quel disgraziato. Teresa, trascinandosi in ginocchio a' piedi di lui, umiliata, disfatta, implora perdono... Con voce rotta dai singhiozzi e bassa, gli parla: « Perdona, Paolo, il male

che ti ho fatto... Quello che faccio a me stessa non è meno spaventoso del tuo!... »

Ma egli pensa che Teresa lo ingannava... Perchè non gli si era confidata prima?... Ed ella: « Quando avrei potuto, era troppo presto... tu eri un estraneo per me... Quando avrei voluto, era troppo tardi: ti amavo troppo! »

Paolo ribolle di sdegno; inveisce contro il seduttore; ma Orso prorompe: « Non bestemmiare!... Colui seppe morire per la patria... e salvò tuo fratello! — Non inveire contro i martiri tu, che hai creato il martirio di questa creatura.

Come finisca, l'ho detto. C'è il reciproco salto al collo, e la disapprovazione del pubblico. — Rimaneggi, rimaneggi Leo Castelnuovo la materia di questo *Spirito e Forma,* ch'è buona creta da cavarne un bell'altorilievo. Sopprima Frida co' suoi piagnistei; non si preoccupi che di una donna sola, Teresa, al cui carattere deve dare il massimo risalto poich'ella deve signoreggiare. Tolta Frida, toglierà anche uno dei difetti del lavoro che sono i racconti ripetuti.

Ma egli stesso, l'autore provetto, vede già dove la *forma* non risponde allo *spirito* del suo concetto. Stampato il dramma, com'è,

non regge: e alla prova terribile dei lumi della ribalta, tutto il posticcio che lo deturpa ingigantisce, si vede in modo deplorevole. — Ma poi... che interpretazione!... Che perversità!... Attori, che alzano le braccia come tavoleggianti affaccendati; attrici, che s'abbandonano alla voluttà dell'enfasi. E che allestimento scenico!... È degno di una Compagnia nazionale?... Tutto il dramma si svolge nello studio da pittore di Orso, ricco gentiluomo...—Non già che la scena debba essere trasformata in uno studio ad uso Makart... ma quelle miserie?...

Pesava un fato maligno sul povero *Spirito e forma*. Cominciò Eleonora Duse a non volerla recitare... I dispregi dell'Olimpo sono fatali.

GIACINTO GALLINA

El moroso de la nona *e* **I oci del cor** *di* GIACINTO GALLINA.

El moroso de la nona è il lavoro più artisticamente ben riuscito del Gallina, dopo *Serenissima*, il capolavoro ammirabile. Non è la commedia, è il bozzetto; ma quale verità nei caratteri e quale naturalezza nel dialogo! Quale interesse e qual commozione si sprigiona dall'ordine di fatti semplici! E fra quel popolo veneziano, che parla col cuore, quanta gentilezza, quanto delicato sentire! Il protagonista barcajuolo è un vero gentiluomo nella sua povertà e preludia al barcajuolo Serenissima, tipo nuovo, umoristico, nella commedia che prende il nome da lui.

Più che tutto, ammiro nel *Moroso de la nona* la bellezza della forma artistica. I due atti sono veloci e di getto. Non è forse vero artista chi colloca a posto tutte le

figure del suo quadro, e a ciascuno fa parlare il proprio linguaggio e cura con verità e finezza ogni particolare, onde ne esce un insieme che non potrebbe essere più armonicamente organico e bello? Il bozzetto è mosso, è quasi tumultuoso negli affetti, laddove in più parti è un ricamo squisito che rivela l'artefice raffinato.

I oci del cuor commosse e piacque ancor più del *Moroso de la nona,* replicato infinite sere con lauti vantaggi della borsa del capocomico Moro-Lin, non certo di quella nel povero Giacinto Gallina, sempre povero, in lotta col pane! Il Gallina l'ha chiamata commedia, ma anche questa non è una vera commedia: è un bozzetto. Si dice che il Gallina è il continuatore del Goldoni. Ma si può dire niente di più inesatto? La differenza è enorme, sì nel contenuto, come nella forma. Nel Goldoni la gajezza, nel Gallina la malinconia; nell'uno la risata sonora, nell'altro la lagrima. Il Goldoni dipinge a larghe, vivaci pennellate la società popolana che scherza sull'orlo del precipizio e in mezzo alla corruttela: il Gallina ci anotomizza colla punta del psicologo la società popolana e borghese che geme nella profonda rovina. Chi conosce tutto il teatro del Gallina non può

non vedere in lui un mesto, quasi accorato descrittore della decadenza veneziana, che ha pur tanti esempii di fortezza e di virtù. Lo vedete nello stesso *Moroso de la nona!* Fra altro, mentre il padre gondoliero è una gemma d'onestà, il figlio di lui scivola nel reato. Non vi sono i vecchi *rusteghi* del Goldoni, vecchi che brontolano tiranneggiando, ma che poi si lasciano corbellare dalle donne furbe, e fanno ridere. I vecchi del Gallina, non brontolano per indole rude; piangono per dolore. Pensate ai *Oci del cuor.*

La scena è piena di vecchi: la protagonista è una vecchia cieca. Ella, come molti sventurati cui fu rapito il tesoro della luce, ha pronta la celia, l'arguzia: sulle sue labbra muore il sorriso, le sue parole straziano. Ella è tenuta dai congiunti in una illusione pietosamente bugiarda: il figlio, la sorella, la nipote, tutti compiono sforzi sovrumani per farle credere ch'ella e tutti della famiglia sono ancora ricchi, ricchi come una volta. E fanno di tutto perchè la povera cieca, la quale adora anche dopo morto un figlio, (ad insaputa di lei disgraziato nelle speculazioni commerciali) non s'accorga che quel figlio fu la causa della rovina della famiglia! Tutti i parenti vogliono che le rimanga pu-

ra quella memoria. Tanta delicatezza squisita ci dà la chiave di tutto il lavoro. L'inganno pietoso è commovente; e ci commoviaviamo ancor più quando la cieca a tratti, a lampi, s'accorge che qualcuno pietosamente le vuol risparmiare un acerbissimo dolore. A lampi, ella intravede l'inganno: allora il patetico scaturisce più abbondante, più vivo per dominare poi le scene finali del dramma, quando il velo dell'inganno pietoso è tolto, quando la sventurata intende nel pianto, invano soffocato de' suoi cari, quanta miseria la circondi!... Ma l'amore de' suoi la ravviva, un fausto avvenire illumina la sua notte: l'avvenire della nipote Adele, che ama Stefano il fidanzato. Quest'amore gentile quest'avvenire di nozze tranquille che la cieca vede con gli « occhi del cuore » è l'unico raggio di quelle tenebre ed è pure l'unico raggio di serenità per gli spettatori, che, durante le scene dei due atti onde si compone il lavoro, provano un'ansia crescente, una pena una commozione che quasi li soffoca.

Il comico contorna soltanto il dramma, simile a quei riflessi di sole che ornano le nuvole fosche dei tramonti. La povera cieca dice sorridendo a tutti: *Crature mie! sarè ben i oci, sarèli ben; no vedè forse de la luse?...*

Ti, fio mio, no ti vedi megio to mare?... E ti, Adele, no ti vedi megio el to Stefano? Cussì mi, che so orba, vedo megio le cosse: vedo anzi el megio delle cosse, perch'el bruto no lo vedo: no lo vedo più! Quel costringere tutti a chiudere gli occhi, o a dir più giusto, il modo con cui li fa chiudere, ha del fanciullesco, è quasi comico; noi sorridiamo, ma l'elegia risuona nelle parole affettuosamente vere della misera cieca alla quale rimangono aperte e vigili i soli occhi dell'anima, *i oci del cuor!*

I caratteri non si dànno a conoscere a mano a mano che la commedia si sviluppa; ma subito, tutti interi ed eloquenti. Si fa subito la loro conoscenza, s'indovina subito fin dove possono discendere e a quale altezza possono salire. Nel carattere della cieca molta la psicologia, forse troppa; ma quel carattere ci appare subito nitidamente, qual è. Si avverte subito nel linguaggio di lei qualche cosa di garbato, di aristocratico, di colto, che non trovi nel linguaggio d'un'ostessa, altro dei personaggi degli *Oci del cuor*. L'ostessa parla il dialetto veneziano puro, quale si sente a Cannaregio; la cieca, invece, un veneziano un po' italianato, quale si parla fra i veneziani istruiti. Il carattere di

Marco, *vecio de l' Ospedaletto,* (vecchio ricoverato in un pio asilo) è una creazione spiccatamente veneziana. Chi non è veneziano non può gustarne l'esatta e caratteristica verità.

Il primo atto degli *Oci del cuor* è più bello del secondo. La illusione v'è intera, perfetta; nella prima parte del secondo, vi sono lungherie, certe posizioni sceniche si ripetono. Ad ogni modo, tutto il lavoro è nobilissimo, è alto.

I oci del cuor furono scritti per la compianta attrice Marianna Moro-Lin, che n'era entusiasta. L'ultima volta che ella recitò fu a Verona, appunto nella parte di Teresa cieca. In quella sera stessa, lasciando il palcoscenico, sclamò sorridendo mestamente: « Quest'è l'ultimo canto del cigno! » Presentiva di morire. Nei deliri dell'agonia, parlava commossa degli *Oci del cuor,* e ne parlava, forse nel suo segreto, anche quando i suoi occhi si chiudevano a poco a poco e il suo cuore, così buono, si fermava sotto la mano della morte.

GIOVANNI VERGA

In portineria, *dramma di* G. VERGA, *rappresentato a Milano e a Roma* (*dicembre 1886*).

« Come il bugigattolo dei portinai non vedeva mai il sole, ed avevano una figliuola rachitica, la mettevano a sedere nel vano della finestra, e ve la lasciavano tutto il santo giorno, sicchè i vicini la chiamavano « Il canarino del n. 15 ».

« Malia vedeva passar la gente, vedeva accendere i lumi la sera: e se entrava qualcuno a chiedere di un pigionale rispondeva per la mamma, la sora Giuseppina, che stava al fuoco, o a leggere i giornali dei casigliani.

« Finchè c'era un po' di luce faceva anche della trina, con quelle sue mani pallide e lunghe e un giovanotto della stamperia lì di contro, al veder sempre dietro i vetri quel

visetto, che era delicato, con delle pesche azzurre sotto gli occhi, se ne era, come si dice, innamorato. Ma poi seppe la storia del canarino, e di mezza la persona che era morta sino alla cintola, e non alzò più gli occhi quando andava e veniva dalla stamperia.

« Ella pure ci aveva badato: tanto, nessuno la guardava mai! E quel po' di sangue che le restava le tingeva come una rosa la faccia pallida, ogni volta che udiva il passo di lui sull'acciottolato... »

Così Giovanni Verga, il celebre novellista siciliano, comincia una delle sue più patetiche novelle: « Il canarino del n. 15 » — che fa parte del volume di novelle e di bozzetti milanesi, edito nel 1883 e intitolato: *Per le vie:* — e da quella novella egli trasse il dramma *In Portineria* disapprovato a Milano e applaudito a Roma.

Il Verga, che per più anni visse a Milano, esercitò anche in questa città il suo acuto spirito di osservazione, che è la sua vera potenza. Mentre ad altri è concesso il dono divino della fantasia, di questa alata figlia creatrice,—agl'ingegni calmi e riflessivi come il Verga è data la forza invidiabile di penetrare nelle cose, nei cuori, e di rivelarne i segreti.

A Milano, come in Sicilia,—*per le vie* rumorose e semibuje di una città affaccendata come sui campi aperti, riarsi dal sole — Giovanni Verga adopera il suo ingegno che non si squilibra mai: di raro, egli mette piede in fallo: tutto nota e di tutto tesoreggia. Fu rassomigliato al Flaubert, al gran Flaubert; ma il paragone non è forse esatto in tutto. Il Flaubert è un grande ammirabile stilista: le sue pagine possono passare nelle più rigorose antologie francesi: al Verga, non toscano, manca spesso la lingua, e il suo stile... secondo i barbassori non non è un bello stile. Il Flaubert rimaneva, fumando la sua eterna pipa, ore ed ore dinanzi a una linea, dinanzi a una parola, e stava lì a contemplarla, e la ponderava, la pesava come un gioielliere pesa un diamante. Era, o pareva, gelido, anche il Flaubert; ma nelle sue pagine scorre una vita più celere, circola un sangue più caldo che non si pensi. Nel descrivere l'avvelenamento arsenicale di *Madame Bovary,* il Flaubert provava quasi le nausee, le agitazioni dell'arsenico che quell' infelice doveva provare, tanto egli si trasfondeva nel personaggio della propria fantasia... La vita artistica del Flaubert era

una vasta vita rigorosamente contenuta. E il Verga è certo, almeno, della sua scuola.

*
* *

Il dramma, *In Portineria,* che a Roma ebbe in Eleonora Duse un' interprete somma e una salvatrice almeno momentanea, appartiene al genere più genuino dell'arte del Verga. È, o devrebb'essere, la riproduzione esatta della verità.

Quella storia d' una infelice famiglia di portinai non lascia impressione per novità di soggetto, ma per semplicità d' accento. Come la vidi rappresentata a Milano non mi piacque, lo confesso. Mi parve una riproduzione di quelle pie storie lagrimose di povere ragazze tradite in amore, delle quali la scuola romantica del Grossi e del Carcano e il Teatro Milanese ci hanno imbandito con sincerità d' intenzioni, e con accompagnamento di cenci, di utensili mezzo rotti e di focolari fuligginosi che a un pittore di bel talento, Domenico Induno (pure milanese) suggerirono patetici quadretti del genere.

Nessuno può negare, peraltro, ne' due atti dei quali si compone *In Portineria,* squisitezza di tocchi. Dicono che *In Portineria,*

a Roma, parve un bozzetto tutto d'un getto. A Milano, parve, invece, molto slegato. Le scene infatti non s'attaccano bene insieme. Nella loro brevità, sembrano anelli spezzati. Una signora passa per la portineria, con aria di aristocratico sussiego; chiede con due brusche parole conto della figlia del portinajo ammalata, e sparisce: Ecco una scena. Il lavoro è alquanto esangue, come la protagonista.

Il « capolavoro » teatrale del Verga è di ben altro rilievo; è una tragedia, che in luogo di re e di regine, ha popolani e popolane non meno violente di quelle incoronate dell'Alfieri: *Cavalleria rusticana*. Essa resta anche uno dei capolavori del teatro moderno: gli storici lo saluteranno come uno dei più veri e più forti lavori artistici del secolo XIX.

***

Ho accennato alla novella del *Canarino del N. 15*. I tipi della novella sono portati di pianta nel dramma. Soltanto della protagonista, il Verga fece una tisica invece di una ragazza rachitica. Non trovò conveniente di portar sulla scena una sventurata che ha perduto l'uso delle gambe; ha capito che non poteva lasciarla lì, per due atti, sempre ferma. Eppure in *Teresa Raquin*, lo spaven-

toso dramma realista di Emilio Zola. Teresa sta per quasi due intieri atti sempre ferma, immobile, in un angolo della stanza, sopra una sedia, in preda a' suoi truci pensieri. Quanta espressione in quell'immobilità! Essa è inferma; ma pure dà subito a divedere un proposito incrollabile.

La Malia del Verga, si muove, cammina, tossisce. La sua esile vita lotta coll'amore, lotta con la morte. Sua sorella Gilda non è buona come lei... forse perchè non è infelice come lei. La Gilda è una « madamina » che se la gode. L'amore, per la Gilda, non è consunzione come per la Malia; è ebbrezza allegra come quella d'una sera di carnevale. Che importa alla Gilda della povertà di quella sconsolata portineria dov'è nata? Sente bene che la cambierà presto in un appartamento ammobigliato con lusso!

E intanto che la Gilda gode, la Malia agonizza. Intanto che la Gilda sorride ai giovinotti, la povera Malia si confessa a un sacerdote. Una mestizia, che a poco a poco diventa strazio, occupa la scena: è un velo grigio che si fa nero: il panno d'una bara.

Immaginarsi la Duse nella scena di quel rifinimento supremo! Tommaso Salvini, nella morte del protagonista ex-galeotto della

Morte Civile di Paolo Giacometti; — Ernesto Rossi nella scena dell'agonia del *Luigi XI* del Dèlavigne; — Sarah Bernhardt negli ultimi istanti di Margherita Gauthier nella *Dame aux camèlias* hanno effetti patologici strazianti. Il cambiare la scena in una sala da ospedale, ecco una delle prerogative del secolo XIX! I posteri, tra le altre, lo chiameranno il secolo della consunzione.

Nell'*In Portineria* c'è, nel primo atto, una scena che a Milano destò derisione, e invece a Roma fu apprezzata come si conveniva. È una scena semplice e affettuosa davanti a un paio di secchie!... *Lei* va ad attingere acqua: *lui* l'ajuta, e ciò serve di pretesto a un dialogo ch'è il più bello del lavoro: il più vero, il più patetico, il più delicato. È una specie di idillio alla *Samaritana*.

Il popolo milanese delle portinerie, vive in una casa di vetro e il Verga lo comprese, perchè ci fa assistere a tutto ciò che vi passa. È dalle portinerie milanesi che escono le ballerine brune dai capelli vellutati, dalle molli braccia, che fanno delirare i vecchi libertini dell'Eden-Téatre di Parigi e che, nella platea del teatro alla Scala, provocano colle loro nudità un intenso lavoro di binocoli. È dalle portinerie milanesi che escono

le pallide torme dei bambini rachitici, cui la carità pubblica conduce ogni estate alle spume del mare, per farvi una piccola provvista d'aria e di salute;— è dalle portinerie che escono talvolta i compositori tipografi, uno dei quali apparisce appunto anche nell' *In Portineria.*

L'arte verista, seguita da Giovanni Verga, ci mette a contatto di realtà dolorose. Così *In Portineria.*

(1886).

GEROLAMO ROVETTA.

Romanticismo, *dramma di* GEROLAMO ROVETTA, *rappresentato al « teatro Manzoni » di Milano nel gennaio 1903.*

Molti cronisti teatrali e critici (alcuni scrivendo buoni articoli) parlarono largamente, come meritava, di *Romanticismo,* il dramma di Gerolamo Rovetta. Ma nessuno, ch'io sappia, trattò degli elementi storici, delle *fonti* storiche del dramma, che, applaudito dappertutto, ottenne anche a Milano una vittoria; — a Milano, la città dove l'autore finge che si svolga il dramma, e che, quindi, era in grado di controllarne la verità, o al meno, la verosimiglianza.

Il pubblico che, la prima sera, affollava con le sue eleganze e con le sue giovanili bellezze il teatro Manzoni, aveva aura d'Areopago. Non era disposto a concessioni, ad anticipazioni di battimani, e fu

trascinato all'applauso, sopratutto, dalla commozione. Gerolamo Rovetta ha saputo commuovere il pubblico, e lo ha vinto, con un lavoro costruito alla maniera dei drammi di Paolo Ferrari e di Vittoriano Sardou.

Non parlo del valore artistico, scenico, avendone già discorso valenti critici teatrali, neppure parlo dell' interpretazione tranne per un solo attore; e anche quello per il solo motivo storico dell' epoca, veramente memorabile epoca del nostro risorgimento, la quale, dopo i nostri libri, scritti sui documenti, doveva avere il dramma: il poema, speriamolo, verrà poi. Parlo degli elementi storici del dramma, dei quali esso è tutto imbevuto.

L' azione di *Romanticismo* si svolge nel 1854 cioè al domani di quell' infelice tentativo d' insurrezione del 6 febbraio 1853, che, voluto da Giuseppe Mazzini e da Benedetto Cairoli, fu sconsigliato da Emilio Visconti Venosta e da altri, i quali non trovavano opportuno il momento, nè adeguati i mezzi; meno poi gli uomini — uomini ch' erano illusi come il buon Piolti de' Bianchi, o farabutti come coloro che nel momento del pericolo fuggirono con la cassa sotto il mantello.

Dopo il tentativo mazziniano del 6 febbraio, il potere militare, che vide alcuni suoi poveri soldati trafitti dai pugnali distribuiti nel caffè detto per la sua forma lunga e stretta del *Luganeghin* — inferocì: arresti, carceri, patiboli, sequestri di beni, vessazioni; e il fascino mazziniano andò distrutto, per lasciare il trionfo alle idee di Camillo Cavour, il quale con la sua politica, audace e sapiente a un tempo, trascinava Napoleone III ad aiutare il Piemonte per la liberazione della Lombardia, dove lo zio dell' Imperatore — Napoleone I — aveva lasciate una volta—col suo primo Regno italico—tradizioni di vita fervida e sciolta.

Il mazzinianismo cadde sfatato dopo quel tentativo: l' ultimo d' una serie di tentativi tutti infelici: primo de' quali la spedizione di Savoja del '31, cui successe la tragica spedizione di Savoja del '34; e poi le altre tragedie dei fratelli Bandiera, e la repubblica romana, e lo sbarco di Sapri con quell'anima dannata del barone Nicotera. Ma se il mazzinianismo avea ricevuto il colpo di grazia, vivevano ancora, speranzosi, parecchi mazziniani.

Gerolamo Rovetta pone in iscena, nel 1854, la *Giovine Italia*. Ma la *Giovine Italia* era

morta, o quasi, vent'anni prima; appunto al domani della spedizione di Savoja nel 1834. Nel 1854, nessuno in Lombardia parlava più di *Giovine Italia;* però i mazziniani superstiti ne avevano conservato lo spirito; e il Rovetta lo comprese e lo espresse. Era guidata dai mazziniani la stilettata che ammazzò, in via Durini, il tristo dottor Vandoni; quel medico provinciale, che aveva denunciato alla polizia il proprio dipendente, dottor Ciceri, perchè questi aveva ricevuto una cartella del prestito mazziniano; — e averne una di quelle famose cartelle voleva dire la forca!

Da un drammaturgo non si può pretendere l'esattezza storica più scrupolosa. Guai se, alla stregua della critica storica moderna, si giudicassero tanti drammi storici anche di genii immortali!... Che dire della *Maria Stuarda* di Federico Schiller; il quale, nel proemio del suo stupendo racconto in prosa, *Un delinquente per aver perduto l'onore,* tracciò i doveri dello storico, come li intendono i moderni più rigidi? E che dire del carattere del suo Don Carlos?... Un autore di drammi storici ha il diritto di prendersi libertà volute dalla propria arte. Certo non c'è dramma più dramma della sto-

ria; e, al confronto della realtà storica, persino i drammi storici di Guglielmo Shakespeare impallidiscono: dello Shakespeare che ha pur così esatto e profondo l'intuito storico nel *Giulio Cesare!*

Nel primo atto di *Romanticismo*, siamo in una farmacia di Como; una farmacia ch'è un focolare di cospirazioni, tenuta dalla moglie d'un mazziniano arrestato e tradotto a Venezia, dove sarà impiccato. Ebbene, quella farmacia, a Como, esisteva: non è altro che quella di Giuseppina Perlasca. Il Rovetta non dà, naturalmente, questo nome; lo cambia (perchè vivono ancora discendenti della Perlasca) e fa che l'amante della Perlasca — il quale era il povero e bellissimo comasco Luigi Dottesio — diventi marito legittimo della farmacista anch'essa cospiratrice.

Le figure principali di quell' atto, e alcuni particolari, come quelli dei volumi incendiarii portati di nascosto, dalla vicina Svizzera in Italia, sono attinti (e Gerolamo Rovetta lo confessa lealmente) da due miei articoli: *Luigi Dottesio e Giuseppina Perlasca*, pubblicati nel *Corriere della Sera* e formanti tutto un capitolo d'un mio libro: *Figure e figurine del secolo XIX.*

Ma, s'intende, non c'è plagio. Il Rovetta prese elementi e caratteri storici, facendoli passare nella sua arte. Negli altri atti, altri elementi sono presi dal mio *Salotto della contessa Maffei* ecc. ecc. anzi, qualche frase è portata di peso dal mio libro nel dramma; ma che importa?... Non l'ho inventato io quel periodo di febbrile eppur tenace e magnifica preparazione di patrioti che va dal 1849 al 1859; e anche quella frase sì caratteristica, è storica; e il Rovetta fuse notizie e sentimenti e passioni in un'opera nella quale fa muover tipi e ideali.

Il Rovetta finge che un conte Vitaliano Lamberti si presenti nella farmacia di Como, chiedendo di far parte della società segreta... Parrà strano, è vero?, che un patrizio chieda a una farmacista una cosa sì delicata, laddove egli potrebbe rivolgersi ad altri patrizii cospiratori; e ce n'erano allora, e molti!... Eppure, anche in quell'apparente stonatura, il Rovetta interpretò lo spirito del tempo. Infatti, nel fervore delle cospirazioni patriottiche, le distinzioni di casta sparivano, e la fratellanza, nel nome d'Italia, si saldava facilmente.

Il conte Vitaliano Lamberti è messo alla

prova; e deve pronunciare il giuramento della *Giovine Italia.*

Il vero giuramento della *Giovine Italia* dettato dal Mazzini, e da me copiato parola per parola dai processi della *Giovine Italia* degli archivi segreti di Stato di Milano e inserito nel mio libro *La principessa Belgioioso*, è in qualche punto diverso nella forma; ma nell'insieme è lo stesso.

Ho udito nel teatro Adriano di Roma l'attore Maggi declamare quel giuramento: gli applausi dell'affollatissima sala scroscia-vano; ma all'enfasi clamorosa del Maggi preferisco la passione dell'attore Flavio Andò; il quale, peraltro, nel seguito della commedia rompe anch'esso in un'enfasi che i cospiratori di quel tempo assolutamente non avevano. Com'era freddo nell'aspetto, nella parola Antonio Lazzati!... Com'era bensì risoluto ma semplice, Carlo d'Adda!... Emilio Visconti Venosta era un savio diplomatico anche nella congiura. E Carlo Tenca?... La misura, la rigidezza fatta persona. Giuseppe Finzi, petto di bronzo, si sorvegliava con una severità da stoico. Gli stessi mazziniani come l'eroico Pezzotti, che si strangolò nel Castello di Milano per paura di poter tradire

negli astuti interrogatorii i compagni, non avevano enfasi, non declamavano.

V'erano bensì i deboli. Quel cospiratore in preda a scrupoli religiosi, a cui allude il Rovetta nel primo atto di *Romanticismo,* era il povero dottor Flora di Treviso; e il prete indegno che violò il segreto della confessione di quell'infelice spaventato dalle minacciate pene dell'inferno, era l'abate Pianton; abate mitrato della « Misericordia » di Venezia. Mi fu detto che quel Pianton era incapace di simile infamia; qualche suo scolaro, caro amico mio, (il Pianton insegnava privatamente leggi a Venezia) mi afferma che il Pianton non poteva avere quel tristo coraggio: eppure, le memorie lasciate dai concaptivi del povero Flora, e i racconti dei superstiti di quell'epoca terribile non lasciano dubbio.

Il Rovetta cambia quel nome di *Pianton* in *Bianconi.* Un fior di galantuomo, il prof. Giovanni Rizzi, nelle memorie del libraio Meisner — prigioniero di Josephstadt e che il Rovetta cambia in *Strasser* — e io stesso, su affermazioni recise di patrioti scrupolosi e integri, pubblicai quel nome sul *Corriere della Sera* e nelle *Figure e figurine.*

Un critico teatrale dice che il Rovetta « sep-

pe usare con moderazione » la « nota patriottica » senza « gravare la mano sui tiranni » ecc. ecc.

Corpo di Bacco! La verità è precisamente l' opposto!... Gerolamo Rovetta ha esagerate le crudeltà commesse dagli Austriaci; ma, anche in questo, rese giusto lo spirito di quel tempo, nel quale, per raggiungere lo scopo della indipendenza, si caricavano le tinte della oppressione tirannica. È vivo ancora (e viva mille anni!) G. A. Cesana, il brioso collaboratore dell'antico *Fanfulla* il quale, nei *Ricordi d' un giornalista*, confessa d'avere inventato lui, sui giornali torinesi, non so quante atrocità austriache: bambini infilzati nelle baionette, le undicimila vergini di Sant'Orsola... offese; insomma, una strage, uno spavento di Attila.

Fra le altre, il Rovetta fa dire ad un suo personaggio di certe povere donne bastonate *nude* dagli austriaci. Bastonate sì, pur troppo, con le verghe, *ma non nude.* — Pure nel tempo rappresentato dal Rovetta si ripetevano quelle ed altre esagerazioni.

Ed è esattamente storico (in mezzo ad alterazioni che l'arte drammatica, come ripeto, consente) il fatto di quei membri di una stessa famiglia patrizia, in discordia

per principii politici opposti. Senza citare un martire delle Spielberg, il Confalonieri, il cui padre era devotissimo a Casa d'Austria, e ciambellano; senza citare Carlo d'Adda, che avea per madre una gentildonna austriaca; mi sia lecito accennare al conte Alessandro Greppi, campione di liberalismo, in conflitto col padre conte Antonio, onesto, convinto sostenitore dell' *aquila imperiale*. Ed è rispondente alla verità del tempo quel Giacomino cospiratore allegro: la più originale creazione del Rovetta. Si correva ai duelli contro gli ufficiali austriaci, serenamente; così lieti si correva alla guerra, al fuoco; al rovescio d'oggi, che si corre alle urne elettorali col malumore e con l'aceto nelle vene.

E che dire del conte di Rienz del dramma, consigliere dell'imperatore d'Austria, avvinto con vincoli d'affetto all'austriacantissima contessa Teresa? Quel gentiluomo che salva i congiunti della contessa, congiunti liberali, cospiratori, è perfettamente storico. Fa pensare al maresciallo Bubna, che, alla vigilia dell'arresto, esorta più volte il conte Confalonieri di fuggire... Fa pensare allo stesso rabbioso Giulay, che, vinto dalle dolci carezze di Clara Carpani, chiude tutti e

due gli occhi sulle magagne di certi « capi pericolosi... » protetti dalla bella Clara.

Insomma, *Romanticismo* di Gerolamo Rovetta è, nel fondo, più storico di tanti altri drammi storici, e ci compensa, almeno in parte, del poema del nostro risorgimento che nessun poeta italiano ci ha ancora donato.

La nostra storia recente porge soggetti attraentissimi, quanti, e forse più, di quello di *Romanticisno ;* ma bisogna possedere il talento, spiccatamente teatrale, del Rovetta, per farne un lavoro di forte effetto, come appunto questo dramma.

1903.

LUIGI ILLICA
E FERDINANDO FONTANA

I Narbonnerie La-Tour, *Commedia di* L. Illica e F. Fontana, *rappresentata al « Teatro Manzoni » di Milano nell' ottobre 1883 e a Roma subito dopo.*

Il pubblico è vendicato; si diceva ch' era solo capace di gustare le operette e di applaudire le artiste belle e provocanti, i cavalli e i clowns, ed ha mostrato che sa divertirsi per qualche cosa di meglio.

Il bel successo della commedia *I Narbonnerie La-Tour* lo prova. Ecco un pubblico che sonnecchiava sulle poltrone del teatro Manzoni, ridestarsi e applaudire con un' animità rara. Abbiamo dunque una nuova ditta drammatica giovane e audace, Luigi Illica e Ferdinando Fontana. Una sorpresa per tutti, persino per gli autori.

La prima sera dei *Narbonnerie* ci ricorda la prima sera del *Nerone* di Pietro Cossa. S'era andati a teatro con la sicurezza di annoiarsi, e questa volta col dubbio anche, per

molti, di arrabbiarsi. Dio buono! si diceva allora: ancora una tragedia romana. Poveri noi! si esclamava ieri: la politica a teatro! chi sa che pagliacciata! Ci vuole una bella impudenza andar a prendere un soggetto fresco fresco come la morte di Chambord, e volerci imbastire intorno una commedia! Si sapeva anche qualcosa dei due autori: giovani, democratici, quasi socialisti, scapigliati: chi sa quante impertinenze metteranno in bocca ai loro personaggi! Il pubblico andò a teatro molto freddo e sospettoso. Ma come per la tragedia del Cossa, così per la commedia dell'Illica e del Fontana, il pubblico fu conquistato a poco a poco, a viva forza. Ci si guardava da un palchetto all'altro, dagli scanni alla platea, per dirci: Ma che! qui c'è un autore! questo è un dramma! Chi l'avrebbe detto?

Dopo la prima recita il pubblico accorse più curioso, ma era sempre in guardia. Gli elogi sperticati di tutti i giornali svegliano i sospetti del pubblico italiano in generale, e dei milanesi in particolare, che alla stampa dànno molti soldi e poca stima. Gatta ci cova! si sospettava: gli uni lodano per *camaraderie*, gli altri lodano per compiacenza o per paura.

Dunque, per tutta la settimana, si vide un pubblico sospettoso, diffidente al principio, conquistato nel mezzo, entusiasta alla fine.

*
* *

Non è la commedia archeologica, non è l' esumazione de' tempi passati; non paggi, non clamidi; — neppure la commedia madrigale; niente martelliani; — siamo nella vita d'oggi, tanto d'oggi che forse domani sarà una memoria storica. La nuova commedia rappresenta, o almeno vorrebbe rappresentare, l'alta società legittimista francese: società alla quale resta forse poco tempo da vivere.

Fu detto che i due autori, nel ritrarre la società legittimista, misero in opera il realismo dello Zola, il quale tentò di trasportarlo, come novità, dal romanzo al teatro.

No, non c'è realismo o naturalismo di sorta nella rappresentazione della società legittimista dei « Narbonnerie La Tour ». Quella società, così rappresentata, può divertire — diverte — ma spesso è una caricatura, alle volte è addirittura falsa. Un solo personaggio è degno, è vero; la vecchia Anna contessa dei Narbonnerie, rigidissima, tutta d'un pezzo, che par venuta da un castello

dei Valois. Ma sul più bello, anche lei esce dal vero; quando veniamo a sapere ch' essa ha impedito al figlio di battersi nel 1870-71, perchè non doveva incaricarsi di salvare l'Impero o la Repubblica.

Ciò non è vero, storicamente. I legittimisti sono stati i primi a battersi, e valorosamente, e disinteressatamente, per salvare la Francia. L' offesa alla verità storica è abbastanza grave; più grave è l'offesa alla verità drammatica, ma ritornerò su questo incidente. Adesso voglio raccontarvi rapidamente il dramma.

*
* *

Esso si annuncia nel prologo: pochi tratti, ma netti, e bastano. Un droghiere milionario — (troppi droghieri milionari nelle commedie!) — sposa la propria figliuola Maria, giovane pura, ingenua, a un giovane aristocratico, il conte Carlo di Narbonnerie La-Tour, che ella non ha mai visto. Il nobile è spiantato e vuole coi milioni della moglie pagare i proprii debiti e continuar la vita dissoluta; e anche questo fu visto sulle scene più volte. Potete prevedere che quel matrimonio riuscirà infelice; che Carlo abbandonerà la moglie in un canto del palazzo

e se la passerà con una Leonia, per la quale si è battuto due ore prima di sposarsi: — potete immaginarvi che quel cuore di donna soffrirà nella solitudine tutte le offese, tutte le torture: dintorno a lei nessun volto amico; ma aristocratici che la sprezzano perchè borghese; una suocera, la rigida contessa legittimista, che la considera come un' intrusa, e che la odia. Quella infelice, ferita nel suo amor proprio di donna, alla fine vuol vendicarsi, e si abbandona cieca, fremente di rabbia, nelle braccia del primo vile che le capita.

Storie vecchie, canevacci frusti, se volete; ma sta appunto in questo la magia degli artisti: di ringiovanire il vecchiume.

Maria non potrebb' essere peggio punita. Il suo amante è un ladro! Nella notte, ch'essa si concede a lui, — e per dire il vero, un po' troppo presto e in modo poco giustificato, — egli le ruba una collana di brillanti, e per una curiosa combinazione è assassinato alla soglia del palazzo da due malfattori. Ne segue un tumulto, uno scandalo. Quindi domani un processo, là, nel palazzo stesso, al cospetto di lei. È in quel momento che Carlo s' accorge d'essere stato tradito dalla moglie; ma, non ostante i per-

fidi tentativi della madre aristocratica che vorrebbe veder svergognata la borghese, perchè borghese, egli, quell'uomo che inorridisce all'idea di sembrare ridicolo, trova un ingegnoso espediente per far credere che l'ucciso, il quale s'era introdotto di notte nella stanza della moglie, non era, non poteva essere che un ladro volgare. Ciò arieggia il *Ridicolo* di Paolo Ferrari. E fino a questo punto, il pubblico riservato non si commosse troppo. Il meglio vien dopo, negli ultimi due atti.

Il marito e la moglie sono di fronte. — Nel teatro si fa silenzio profondo: tutti gli occhi sono intenti alla scena. L'attrice Silvia Pietriboni — che è la giovane contessa Maria, — esce, vestita con uno stupendo abito nero: è nervosa; già sente la forte scena che sta per sostenere. Con la sua bella persona si pianta ritta, la fronte levata a sfida, dinanzi al marito, e le mani sembrano cercare qualche cosa per dilaniare. Maria non ha paura nella lotta: l'aspettava, e la affronta.

— Io so, so quello che volete chiedermi, comincia. Voi volete una giustificazione, volete chiedermi se quell'uomo, quel ladro, era veramente il mio amante. Ebbene, sì, lo era!

Carlo sta per iscagliarsi furente contro di lei; ma si frena, e la minaccia di valersi dei diritti della legge per punirla.

— Oh! ma non lo farete, — ella risponde, — voi avete ancora bisogno dei miei milioni; e poi la vergogna non cadrebbe solo sul mio capo, ma anche sul vostro.

— Ma v'è mio figlio, dice il marito: esso mi appartiene, me lo darete.

— Ah! solo adesso, adesso soltanto, vi ricordate di vostro figlio? Non l'avrete; ho preveduto tutto, l'ho fatto condurre in Inghilterra.

E qui, con una eloquenza che sgorga dal cuore, quella donna pronta a non cedere un palmo di terreno, gli dimostra come per quel marito, il quale, dopo due soli mesi di matrimonio l'abbandonava madre, nella solitudine, per la ganza Leonia, ella avesse pur nutrito affetto, vero, tenero affetto, ma quello affetto, lo aveva sentito distruggersi il giorno in cui, dato alla luce il figlio, invano avea cercato una mano amica, — la sua: Carlo nemmeno allora le era vicino... Oh, se egli non si era curato del figlio al momento della nascita, perchè glie ne importava tanto adesso?...

Non posso riferire tutto il dialogo, che

incalza e investe Carlo, nel cui animo (troppo repentinamente) il pensiero del figlio giganteggia. Egli sente che tocca a lui a piegarsi, a implorare, a raccomandarsi alla moglie ingannata e a lungo offesa, per riavere il figlio. Egli comprende come quella donna abbia lottato contro le seduzioni della gente corrotta che l'attorniava, come abbia sofferto dell'odio della madre...

— Ma se io — dice alla fine Carlo — fra mia madre che vi odia e voi che non mi amate, scegliessi voi, mi perdonereste? Lo volete?

— Ahimè! — essa esclama, — io sento distrutta tutta la forza che potrebbe realizzarlo; non ho più il rispetto a me stessa, e la fiducia in voi...

E dopo un istante di esitazione, a Carlo:

— Fatelo!

***

Tutto sembrerebbe finito; ma resta la vecchia Narbonnerie La-Tour. Se la riconciliazione avvenne tra i due conjugi, potrà avvenire anche fra suocera e nuora? Il figlio la prega invano; quel cuore non si spietra.

— Tu l'hai difesa, ella gli dice: e hai difeso il tuo onore, e sta bene; hai fatto il tuo dovere. Ma dimenticare l'offesa?... No, mai.

— Ma io l'amo, Maria, — soggiunge Carlo.

Invano; ella non comprende questo amore; non si commuove alle preghiere di lui. Carlo le ricorda inutilmente d'averla sempre obbedita; d'averne eseguita la volontà a pro della causa del legittimismo anche allora che il suo proprio sentimento gli suggeriva altrimenti. Qui c'è quell'incidente a cui ho accennato più sopra, e che vorrei consigliare agli autori di cancellare, perchè ripugna alla verità di fatto non solo, ma e più ancora ai caratteri dei personaggi e alla situazione. Se una buona madre può cercare di evitare al figlio unico il pericolo della guerra, ciò non entra nelle idee di una gran dama. Già troppo gli autori hanno dimenticato di dare alla società che hanno messo in scena la vernice aristocratica, il culto alle forme tradizionali della cavalleria. Si vive in una famiglia discendente dai prodi delle crociate, e si ode il linguaggio più grossolano; gli scherzi di cattivo genere, e gli scherzi sanguinosi s'incrociano; non si rispetta niente, si burla di tutto. Ma qui passano proprio il segno: la vecchia contessa, il solo personaggio aristocratico che hanno dipinto con bravura, si contraddice; e il conte Carlo, al momento che

diviene simpatico, ritorna ad essere antipatico, giacchè è più grande la vergogna sua di non essere andato a battersi, coi Charette coi La Rochefoucauld, con tutti quanti, che non della madre ad averglielo impedito. Nè quello è il momento per il figlio di insultare la madre, mentre è tutto inteso ad intenerirla.

Non ci riesce; e alla fine, per fare un gran colpo, Carlo chiama Maria e la fa inginocchiare davanti alla inflessibile suocera dicendole:

— Maria, pregate questa donna orgogliosa di voler rendermi mia madre; pregatela di restituire la madre a mio figlio.

La vecchia contessa vuole dettare patti umilianti....

E Carlo, rialzando Maria e facendo atto di condurla con sè:

— Andiamo, Maria: qui dentro c'è troppo odio!

*
* *

Dopo questo epifonema potrebbe calare il sipario e con forte effetto. Ma gli autori, con una di quelle audacie alla Sardou di cui hanno dato altre prove, vi hanno aggiunto una scena comica. Il comico è questa volta di buona lega e rallegra l'am-

biente. Ritorna il droghiere, che è stato in Italia alla ricerca di un titolo di duca; e l'ha trovato, a contanti, nella repubblica di San Marino. Nel vedersi ributtato superbamente dalla contessa Anna dei Narbonnerie La-Tour, si avvilisce fino a piangerne, tanto più che non vede sua figlia; ma c'è un raggio anche per lui, c'è subito chi lo consola e gli dice: — ella vi aspetta, al vostro posto, fra suo marito e suo figlio!

Così la commedia finisce senza il troppo sfruttato patetico, con una nota gaia, quietamente, e con graziosa naturalezza.

*
* *

Non ve ne ho dato che lo scheletro. I personaggi sono numerosi; e assai misti gli ingredienti. Ho tralasciato il tipo d'un Duvallon, cinico e rumoroso legittimista; un baritono spagnuolo, che per isfamarsi, assume la parte di pellegrino polacco; lo sventurato marchese D'Ochard, che cerca sempre e non trova mai la moglie.

Costoro appartengono in gran parte al regno delle caricature: e i torcicolli e le dame bigotte che piangono comicamente la morte

del duca di Chambord ricordano troppo « Serafina la devota » del Sardou.

Ma che importa? Non mancano al nuovo lavoro i difetti, le incongruenze, le volgarità, le imitazioni, le esagerazioni: non è dunque un'opera perfetta, tutt' altro. Ma c'è il gran merito della gioventù: vita, movimento, passione, fantasia. La sceneggiatura è nervosa, vivacissima e chiara, non ostante i numerosi personaggi: il dialogo, anche quando è triviale, non langue mai: un fuoco del diavolo riscalda l'ambiente e l'interesse va sempre crescendo. Costretti troppo spesso nel teatro moderno ad applaudire agli sforzi di begli ingegni, qui ci troviamo sorpresi e affascinati davanti allo slancio naturale di due ingegni forti e bizzarri.

***

Dei due autori, uno solo, il Fontana, era già noto al pubblico. Egli è l'autore della famosa *Statua del sur Incioda,* il poeta dalle tinte praghiane, pieno di idee originali e stravaganti, socialista.... in versi, il più simpatico della nostra *bohême* letteraria.

Luigi Illica, invece, piacentino, non ha ancora venticinque anni,—ed entra di botto nella fama. Cominciò qui a Milano a fare

il « reporter » in un giornale moderato, il *Corriere della sera,* sotto i miei ordini (egli diceva) ma per farmi impazzire con le sue matte invenzioni di cronaca cittadina e con le sue eclissi e stravaganze; tanto che dovette andarsene; poi fondò con altri a Bologna un giornale radicale che morì di fame: a rovescio del Fontana, preferisce la prosa ai versi, e nei giornali, la prosa più aggressiva e più irruente; perciò è gradito a Giosuè Carducci.

Intanto, hanno mostrato di aver ciò che importa più di tutto, ciò che dà la natura e nol darebbero mille Atene e mille Rome: un vero temperamento drammatico. Ci sarà sempre chi li consiglierà a studiare, magari il sanscrito: io per parte mia, li consiglio ad affidarsi alla fantasia, — finchè ce n' è: — a quella dea giovanile, che — nessuno mi senta, — val più di tutti gli studii.

1883.

La stessa commedia, rappresentata dalla stessa compagnia a Roma fu sonoramente fischiata e seppellita per sempre!

DOMENICO OLIVA

ROBESPIERRE, *dramma in cinque atti di* DOMENICO OLIVA. — Milano, Galli editore, 1897.

« Abbiamo sterminato gli aristocratici, i girondini, i dantonisti, i nemici della proprietà e della famiglia: oggi, dobbiamo eliminare i viziosi, i cupidi, i ladri, gli atei.... sopratutto gli atei. »

Così parla Robespierre nella quinta scena del primo atto di questo dramma storico, che, scritto per la scena, affronta prima la prova della lettura. Robespierre, questo retore crudele, questo squilibrato che, al pari di altri, affascinò, meteora di sangue, e trascinò a sua posta per un quarto d'ora le turbe imbestialite e fu vicino al trono e all'adorazione degli altari,—ci apparisce nel primo atto cinto dalla popolarità, e dalla devozione delle donne.

Le donne, che nei tempi di convulsioni politiche, sprigionano energie, slanci, delirii di cui in placidi tempi non si crederebbero capaci, attorniavano in vero Robespierre, devotamente, trepidamente, come ei fosse un messaggero dell' « Ente Supremo » profetante settimane di felicità, un custode incorruttibile della giustizia, un santo. Lo direste un Nazzareno da strapazzo, se non fosse sacrilegio avvicinare questo nome a quello d'un allucinato testardo e malvagio, d' un commediante inorpellato di letteratura falsa, d' un ricercatore di « colpi di scena ». Sì; egli volle rialzare l' immagine di Dio travolta nell'empietà dei rivoluzionarii: ma con quali mani ripose nei tabernacoli l'Ente Supremo? Grondavan sangue, quelle mani, sangue di stragi; e il nume in onor del quale egli statuì la festa dell' Ente Supremo, deve aver inorridito e riso dal cielo di quella sua enfatica creatura, che s'atteggiava a suo procuratore in terra.

Che genìa scellerata e ridicola quella a cui la Francia moderna ha sentito il dovere di pubbliche apoteosi! Essi vanno soli come il carnefice, disse il Renan. Cesare Lombroso, che vede in loro tanti pazzi, si avvicina più al vero di coloro che salutano

in essi i fari d'una società scatenata a tempesta. Il Lombroso confonde l'89, da cui scaturirono i principii, in forza dei quali egli può esprimere oggi liberamente il suo pensiero, col 93 in cui la bestia-uomo divenne più bestia che mai; ma è coi criteri della nuova scuola, giudiziosamente applicati, che devonsi considerare certi fenomeni storici e certi fenomeni letterarii. La storia critica della nostra letteratura, ad esempio, è da rifare per quasi una metà; così tanta e tanta storia, il cui dramma tumultuoso, i cui caratteri, i cui tipi, devono sedurre il drammaturgo, ben più delle solite adultere che ingombran così le scene che un giorno i nostri posteri si domanderanno: « Ma quelle signore del secolo XIX non facevano altro che ingannare i mariti ?....

*
* *

Nel dramma *Robespierre* di Domenico Oliva, la scena comincia in casa di quel povero Duplay, fabbricante di mobili e giurato (leggi docile strumento) al Tribunale rivoluzionario a Parigi. La cittadina Duplay, sua legittima consorte, è stregata da Robespierre: così è stregata la figlia di lei, Cornelia, promessa sposa al terribile uomo che reto-

ricamente declama: « Io sono ambizioso di virtù e di morale; guidare le anime, far brillare innanzi agli occhi dei buoni la fiaccola della virtù, cogliere la benedizione di quanti, mercè mia, hanno riacquistata la fede... » Basta, basta! vien voglia d'intimargli: ma che cosa succederà nel dramma di lui e di quella Duplay e di quella Cornelia, e di Erminia, altra figlia di lei, e che pare una farfalla agitante le ali intorno al lugubre fuoco del « grande repubblicano?... »

Nel terzo atto, la Duplay e quelle care ragazze tremano pel destino di Robespierre, la cui stella s'oscura; e treman per sè stesse che, senza di lui, si senton troppo deboli. « Ah, sospiri! Erminia, Cornelia, ragazze mie... venite qui... ho paura, siamo abbandonate, sole... » Così la madre. Ma Robespierre ecco, rientra in quella casa, in quella ch'egli chiama « il mio focolare domestico »; e, allora ritorna la calma. La Duplay gli aggiusta la cravatta andata a sghembo nelle emozioni delle pubbliche lotte, lo spolvera, lo pulisce: Cornelia gli cinge la ciarpa tricolore, gli mette all'occhiello un mazzolino di fiori ed esclama: « Siete bello! » E dire che pochi agitatori eran brutti come Robespierre, reso più brutto da

quel suo grottesco costume di rappresentante del popolo col cappello d'un re, egli « grande repubblicano »; cappello all'Enrico IV, sormontato da un gran pennacchio, calzoni corti, occhiali fissi, cipria sui capelli e il codino, egli che consegna alla « santa macchina » i codini!

Quelle donne, quelle « devote » nel dramma non compariscono più: spariscono. L'interesse, destato sulle prime, per esse, è troncato. Forse speravate di vederle fedeli, genuflesse, nell'ora suprema del loro fosco iddio terreno, come le donne del Nerone della storia; il quale, nonostante le sue spaventose scelleraggini, fu pianto in morte dalle donne da lui oltraggiate?... La loro azione, nel dramma, si ferma a quel premuroso spolveramento, a quella *toilette;* si ferma al mazzolino di fiori e alla spazzola; ma l'autore dichiara, in una franca nota in fondo al libro, che non sacrifica alle convenzioni; e parrebbe forse convenzione il vederle ritornare, quelle devote, nell'ora della morte, a piedi del patibolo cui, alla fine, è dannato Robespierre? L'amore è escluso dal dramma: quello spiraglio di luce amorosa dilegua: l'odio, l'odio solo impera col suo urlo e co' suoi eccessi; tutto il dramma concitato

lo esala. Nel dramma, a dir vero, si racconta più che non si agisca: ma il dialogo spezzato, nervoso, con frasi e parole rigorosamente storiche messe in bocca a questo o a quel personaggio, aiuta la fantasia per ricostruire l'epopea infernale. Robespierre esce da queste scene qual'era. Tutta la sua sicurezza d'un tratto cede alla debolezza pusillanime: il suo scettro gli si frantuma fra le mani in un solo momento. Ed è così che avviene degli squilibrati, oggi sulle nuvole, domani a terra.

*
* *

Saint-Just, Couthon, Barère, Barras... deputati alla Convenzione; Collot-d'Herbois, Billaud-Varennes, Carnot, membri del Comitato di salute pubblica... ci sfilan dinanzi e attorniano—non tutti cogli stessi sentimenti — Robespierre. Che dici o Saint Just, tu, autore del licenzioso poema in venti canti, *Organt,* pubblicato da te nell'anno stesso in cui cadde la Bastiglia, baluardo della Corte licenziosa? Che cosa ci racconti tu che hai gittato più che altri con la violenta parola Luigi XVI alla ghigliottina?... Tu contribuisti allo stabilimento della Repubblica, alla concentrazione di tutti i poteri nella

Convenzione: ti unisci stretto a Robespierre, partecipi al movimento del 31 maggio contro i Girondini, entri nel Comitato di salute pubblica e sei tu fra i mostri che inaugurano il regno del Terrore. Qual folla di ghigliottinati a un tuo cenno!... Sali, o presidente della Convenzione, manda alla morte co' tuoi rapporti, i tuoi colleghi—come Camillo Desmoulins—il più saggio fra i deliranti. Ma sei tu che, quasi solo, difendi Robespierre nel tremendo 9 Termidoro e con lui perisci sul patibolo.

Saint-Just, nel dramma, non si scosta da Robespierre. Anche quando la mannaia sta per scendere sulla testa di chi fece cader tante teste, mentre suonano le campane a stormo, ei dice per infondere coraggio a quell'animo atterrato: « Lo spirito della Rivoluzione è dove sei tu! » Egli ha la visione lucida degli eventi: egli sente che l'entusiasmo del popolo per Robespierre scema; ed egli incalza l'amico suo, lo sprona, lo sferza, perchè, nel momento supremo, spieghi tutta l'energia per salvare, nell'ultima battaglia decisiva, la Rivoluzione. « Renditi al desiderio della Nazione che t'implora per bocca mia: assumi la dittatura... sia pure per un giorno... una mano di ferro salvi

la patria (gli dice Saint-Just); salvi la patria dall'abisso in cui sta per precipitare... » Ma Robespierre tace. Egli è impotente dinanzi allo sforzo di volontà che l'ora comanda; ed è finita, per sempre è finita per lui e pe' suoi fidi.

Couthon,—un altro sanguinario, che pianta a Lione il regno del Terrore e si diverte (comunardo anticipato) a demolirvi gli edificii più belli,—Couthon, che sarà (nientemeno!) accusato di farsi re e che, paralitico nelle gambe, sarà trascinato su su, come un cencio dai manigoldi al patibolo—Couthon, al codardo silenzio di Robespierre, esclama: « Non ci resta che morire. » Poi fa l'allegro; ma la sua celia mi rammenta quello che Francesco dice nei *Masnadieri* dello Schiller: « Le mie facezie hanno il pungiglione dello scorpione. » E il rullo dei tamburi nemici s'avvicina. Gli assassini di ieri diventano gli assassinati d'oggi. La rivoluzione divora i suoi figli.

*
* *

Maggior rilievo avrei desiderato in tutt'i personaggi, specialmente in Saint-Just; più vita in quelle figure, in quei fantasmi inquieti. Ma per quanti mai si può ripetere

la frase del Foscolo: *spira ai fantasmi anima eterna?...* Per quanti? Alcuni personaggi del dramma appariscon buffi. L'autore volle renderli buffi apposta. Egli ci presenta ridicola quella padrona di casa di Robespierre, la signora Duplay, laddove (egli stesso l'avverte) non era ridicola. Ma quante cose ci farebbero ridere fra gli stolti capricci della *follìa collettiva* della rivoluzione del 93 se si potesse ridere di ciò che ha fatto piangere!... Quei maniaci omicidi dimostravano così spesso il fianco al ridicolo. Carnefici-arlecchini!

Il primo atto è il meglio riuscito: è fortemente teatrale. È l'*interno* d'una famiglia robesperriana; a cui arriva la clamorosa frenesia del popolo. Si ha un'idea di quelle vociferazioni orrende, ch'eran, più della *Marsigliese*, la musica plebea che accompagnava ogni atto della repubblica e del Terrore: fossero i passi del trionfatore d'un giorno, — fosse la morte coraggiosa, spesso altiera, talvolta sorridente, degli aristocratici, che non avean saputo vivere, ma sapevan morire.

*
* *

La rivoluzione francese può ispirare non uno, cento drammi. Il *dramma storico,* che

emerge nella continua creazione dello Shakespeare — e non sono shakesperiani spesso i personaggi di quella rivoluzione? — può e dev' essere coltivato ancora fra noi. Esso spazzerà via le *pochades,* come il vento spazza via le lordure. Non solo abbiamo passione d' analisi, di torturante analisi de' nostri affetti; abbiamo passione di fatti vivi, veri. Il campo è immenso. Bisogna penetrare nelle selve degli archivii di Stato per vedere quali lampi tragici balenano da narrazioni che sembrerebbero aridissime. Eppure, nella stessa Francia (ch' io sappia) tanti soggetti storici francesi, quindi cari a un popolo che adora tutto ciò ch' è di casa sua propria, non sono mai stati trattati. Vi è un dramma francese su *Robespierre?...* Non sono stato capace di rintracciarlo. In tedesco, va notata una tragedia: *Danton und Robespierre,* di Roberto Hamerling, l' autore del famoso *Ahsvero in Roma,* forse il più forte poema dell' ultimo mezzo secolo. Il celebre poeta—chiomato come un re merovingio, morto nel 1889—compose il suo *Danton e Robespierre* a Graz, al tempo della guerra del 70. Lo scrisse in prosa con alcuni squarci in versi; e vi gettò dentro quarantanove personaggi, senza parlare di tutta la

folla di sanculotti, ecc., ecc.: tutta la Parigi fremebonda del 1793-94!... Il nostro Domenico Oliva col suo *Robespierre,* così da lui pensato, studiato, vissuto, s'ispirò al Taine;—Roberto Hamerling s'ispirò al Carlyle. Chi non sa che il positivista Taine, francese, abbatte la rivoluzione francese?...

Carlyle, mistico, parla, invece, di quando « nella miseria profonda, tutto un popolo sembra destarsi a coscienza e crede giunto un paradiso terrestre di fratellanza. »

Alcuni anni dopo la morte della sorella di Robespierre (tolta dalla miseria da Napoleone, da questo Robespierre a cavallo, come lo definì Madame de Staël) furon pubblicati a Parigi i rapporti di Robespierre contro tanti amici suoi. Questi rapporti potevan servir meglio di lume ai personaggi del dramma robesperriano; a meglio schiarir quella che il Michelet chiama l'*ètonnante lègende.* Ma chi non affronta i grandi soggetti, i soggetti *veri*, ignora, forse, qual lavoro esigono; qual tormento di ricerca paziente deve signoreggiare e disciplinare il fremito dell'idea; e Domenico Oliva non va rimproverato per limitate ricerche. La bieca figura di

. . . chi, riarso da superba febre,
Del capo altrui si fea sgabello al trono.

come il Monti chiama nella *Bassvilliana* Robespierre, sedurrà altri drammaturghi. Il serio tentativo del valente amico Oliva merita pertanto grande simpatia: e auguro che susciti altri studii.

1897.

Questo dramma fu poi rappresentato qualche volta, e riscosse applausi.

GIUSEPPE RIZZOTTO

I Mafiusi *di* G. Rizzotto, *rappresentato al « Teatro Dal Verme » di Milano nel maggio 1885.*

Sono ventidue anni che *I Mafiusi* sono scritti e solo in questi giorni ci fu dato di conoscerli a Milano. È un dramma strano, singolarissimo, frutto di quella Sicilia che il poeta chiamava l'isola del sole, e che si può chiamare anche l'isola delle sorprese. L'autore di questo dramma, d'artistica evidenza, è un popolano di Palermo, Giuseppe Rizzotto. Non contento d'averlo composto, il Rizzotto sostiene la parte del protagonista, con valore non comune: semplicissimo dicitore, ottiene colla naturalezza effetti che certi attori tanto boriosi quanto mediocri si sforzano invano di raggiungere con le contorsioni del corpo, con lo stralunare degli occhi, coi gridi ferini. La sua maestosa figura, la sua voce sonora, il suo gesto lar-

ge lo fanno rassomigliare a uno dei nostri interpreti tragici più famosi. Nessuno meglio di lui potrebbe rappresentare la parte di Gioachino Funciazza, il capo mafioso del suo dramma, che lo ha fatto conoscere ormai nelle città principali d'Italia mentre gli assicura un nome nella storia del teatro popolare moderno, dopo il Bersezio, il Pietracqua, il Gallina. Egli ha scritto il proprio lavoro nel dialetto nativo, nel siciliano, in codesto idioma delle grazie affettuose e delle fiere energie, e fu solo più tardi che, per farsi capire fuori della Sicilia, si è adattato a tradurlo in un italiano il quale si avvicina al suo vernacolo e ne conserva lo spirito.

I *Mafiusi* sono un quadro della Mafia, e, nello stesso tempo sono un'opera dove l'arte non si scopre, dove la verità parla un sincero linguaggio. È inutile, o amici, che cerchiamo anelanti col lanternino il realismo drammatico: qui ne abbiamo un esempio.

La mafia non è propriamente la camorra. Questa, come dimostrò Marc Monnier in un libro, è nata dalla vilissima paura, ed ha per mira principale l'interesse. La mafia no. Sorta quando il governo borbonico in Sicilia conculcava a detrimento del popolo la giustizia, la mafia ne prese le parti con ardire bruta-

le, con forme selvaggie. Rassomigliava un po' alla setta, pure nata in Sicilia e misteriosa, dei Beati Paoli, setta il cui scopo era di punire i ribaldi uccidendoli, di vendicare le offese: specie di Santa-Veheme, che durò per vari secoli. La giustizia collettiva venne sostituita coll'istituzione della mafia della giustizia privata. Il fiero decasillabo

Chi un sopruso patì sel ricordi

che il Berchet lanciava ai lombardi per eccitarli a vendicarsi degli oltraggi austriaci, s'attaglia a codesta setta che ferocemente si vendica d'ogni offesa anche lieve. Il codice della mafia, che non è scritto ma che tutti i mafiusi sanno a menadito, detto dell' « Omertà » contiene dettami che diventarono proverbi popolari, per esempio: « Prima l'arme e poi la moglie » — « A chi ti toglie il pane tu togli la vita ». — Lo spirito d'associazione così rigoroso che costringe in una rete di ferro chi ne fa parte, il sepolcrale silenzio che ogni affigliato deve serbare, pena la vita, — sono i caratteri principali della setta. Il Tommasi Crudeli narra che, dopo l'uccisione di un disgraziato, a Vittorio, sui muri, come minaccia dei testimoni era scritto: « chi tace sarà pagato, chi parla ammazzato ». Gli sposta-

ti, i ladri, i manutengoli, gli assassini, gli aggressori entrarono pronti nella setta, e adottarono un gergo. Ai ricchi e ai furfanti (anche se non affigliati) si accorda protezione a prezzo di denaro; e fra gli stessi affigliati, le insubordinazioni e i rancori si sfogano immediatamente col sangue; e succedono duelli, coltellate per inezie; e sopratutto, compagna eterna d'ogni furfanteria, è la sfida più beffarda lanciata alla pubblica forza.

Anche la mafia entra nel torbido vortice della ribellione sociale; eppure essa non distrugge ma afferma nel modo più dispotico il principio d'autorità. C'è, in fatto, in quella ribalda associazione un presidente generale che risiede in qualche bagno, a Nisida, per esempio; e la sua giurisdizione arriva al punto da concedere la grazia a qualche mafiuso dipendente,—coatto, supponiamo, nell'isola del Giglio,—sul quale pende sentenza di morte pronunciata dall' associazione perchè osò infrangerne le leggi.

Vi sono poi i capi mafiusi, uomini temutissimi, portati al comando perchè dotati di forza erculea, di aspetto imponente, di sguardo e di voce terribile, e di astuzia, di ferocia maggiore degli altri. Una serie di formalità, che si riscontrano in tutte le sètte, go-

verna la mafia. Chi entra nella congrega deve pagare la *lampa* o l'*olio della Madonna,* tassa che scende nelle tasche del *capo de società*, il quale premia o castiga i mafiusi subalterni a seconda dei meriti, li promuove o li avvilisce coll'insulto e col disprezzo. Un *picciotto*, per esempio, caccia un coltello nella pancia d'una spia; e il picciotto è promosso. Così possono diventare *picciotti de sgarro* e *giovani onorati* e *priori,* e far carriera, e guadagnarsi la cravatta rossa, il berretto di velluto (distintivi dei mafiusi) come nel medio evo gli speroni, ed oggi le spalline e le decorazioni.

Nessuna meraviglia se nelle prigioni borboniche la mafia dominava. In quei vasti cameroni dove s'insaccavano insieme tanti innocenti e tanti furfanti, questi si trovavano naturalmente in famiglia, e diventavano presto *fratelli*. Chi può dire tutti i drammi che vi si svolgevano? tutte le tragedie e anche le commedie curiosissime?—Il Rizzotto ne venne a conoscerne alcune della stessa voce di alcuni *mafiusi;* ed ecco come.

Nei primi anni giovanili, il Rizzotto, che aveva quel «briciolo di vagabondo» caro al Giusti, si dimenticava di andare a dormire a casa. Girava, sognando, nei quartieri popo-

lari, fra quei cortili dal selciato ondulato e sconnesso della fangosa Albergheria, che conserva intatta l'impronta dell'antica Palermo. Da quelle porte anguste, che s'incurvano in piccoli archi moreschi, uscivano atletiche figure, dalle faccie strane. Erano mafiusi, i quali, pagati dai negozianti palermitani perchè facessero di notte la guardia ai loro negozi in luogo della polizia insufficiente, si avviavano a compiere il loro ufficio. Il Rizzotto si univa a loro, e ascoltava il loro gergo bizzarro. Ne trovava poi altri in quelle tane d'acquavitaj che non si chiudono nemmeno la notte; e là, gli venivano raccontate certe tragiche scene avvenute nelle prigioni della Vicaria da far rizzare i capelli. Egli le stava a sentire, e notava tutto. I mafiusi mostravano di volergli bene; speravano forse di ascriverlo alla setta?

Ma prima di recarsi con loro, alla notte, il Rizzotto frequentava con passione il palcoscenico dei teatri popolari, e, fra le quinte, in mezzo ai macchinisti, alle comparse delle *guardie e popolo*, assisteva alle rappresentazioni. I racconti dei mafiusi e i drammi della scena si amalgamavano nel suo cervello avido d'impressioni; e intanto una voglia irresistibile lo spingeva a imbastire dialoghi su

dialoghi e a rappresentare qualche cosa egli stesso, di suo proprio capo. Quand'ecco, pensa di mettere a nudo la piaga sociale della mafia, che ormai conosceva abbastanza bene e s'improvvisa autore drammatico.

Egli cominciò a scrivere nell'agosto del 1862, e in pochi giorni pose a termine due atti. *I mafiusi della Vicaria,* due atti senza donne, due atti i quali, benchè lunghissimi, si ascoltano attenti senza battere palpebra. Il Rizzotto aggiunse più tardi un prologo, ch'è buono, e un epilogo, ch'è cattivo, perchè infarinato d'una morale predicatoria d'occasione che infastidisce. Premiato con mezzo migliaio di lire dal sindaco di Palermo, il marchese di Rudinì, scrisse poi altre commedie: la *Passatella,* la *Premiazione,* l'*Osteria,* il *Progresso,* formando, senza accorgersene, un teatro popolare siciliano, notevole per la pittura vivissima e fedele dei costumi, così diversi dai nostri, e per semplicità, quasi primitiva, ammirabile.

*
* *

L'argomento dei quattro atti dei *Mafiusi* è presto raccontato. Mastro Gioachino Funciazza, calzolaio, credendo che un tale sia amante della moglie, lo provoca e lo ammaz-

za. (È l'argomento, in fondo, della *Cavalleria rusticana* del Verga: questa ha il colore del prologo dei *Mafiusi*). Mastro Gioachino è condannato all'ergastolo, dove, soverchiando tutti gli altri condannati, lo vediamo capo mafiuso onnipotente, e, scontata la pena, ritorna al mestiere, e diventa operaio onesto. Qui è tutto.

Mastro Gioachino è un tipo singolare nel teatro. A momenti, sembra di ravvisare in lui qualche figura dei *Masnadieri* dello Schiller; ma è una debole rassomiglianza. Egli, nell'ergastolo, è re. A un suo cenno imperativo, tutti i condannati, anche i più facinorosi, che l'attorniano nel camerone, dov'è rinchiuso, vanno via mogi mogi, muti, come belve in un serraglio sotto i colpi dello scudiscio del domatore. Egli comincia a proteggere un recluso per debiti, un pastricciano docilissimo, di nome Pasquale; lo protegge dalle bricconate d'un fior di canaglia, chiamato *u cavaliere,* che, si capisce, finirà male. Pasquale è la nota più comica del dramma, il quale è un misto di serio e di burlesco, di truce e di gajo: e di questi elementi disparati, ora domina l'uno ora l'altro, oppure si fondono tutti e due in un vero umorismo come lo intendono gli estetici. Fra le scene violente

truci va notata quella del primo atto quando i *mafiusi*, non volendo più mordere il freno e ribellatisi al loro capo, mastro Gioachino, fanno lampeggiare i coltelli che tenevan nascosti, e stanno per iscannarlo come un cane. Ne nasce un tafferuglio indemoniato; ma la tumultuosa tragedia si muta, in un baleno, in quieta commedia: chiamati dal frastuono, le guardie del carcere e i carcerieri accorrono armati; ed ecco tutti i mafiusi, con lestezza da gatto, nascondono i coltelli nelle maniche della camicia, atteggiano il viso a beatitudine serafica, e colle braccia levate si mettono a ballare insieme, come fratelli amorosi. Il primo atto finisce con questa scena ch'è d'un effetto impensato e che suscita ilarità.

Quel mastro Gioachino non è un malvagio volgare; no. Quando dall'inferriata della prigione insulta la sentinella che vuol cacciar via la vecchia sua mamma, trascinatasi là per vederlo, ha luogo, mercè sua, una scena patetica, che stringe il cuore. I siciliani sono facili ad esprimere i loro affetti col canto: e quel siciliano mafioso nel vedere la cara madre, dopo d'averle parlato, le canta: e la sua è una canzone piena di tenerezza filiale e di malinconia.

Ben presto egli si asciuga le lagrime. Pu-

nisce flagellando colla cinghia delle brache il latrocinio non permesso da lui: fa restituire il mal tolto, se a lui piace: la frode al gioco, non autorizzata da lui, è da lui punita del pari. Ha capricci bizzarri come un tiranno: si diverte, per esempio, a stuzzicare col breve bastone del comando che tiene in mano (è il suo scettro) un ragazzotto anch'essa condannato, e che sotto alle sue punzecchiature fitte fitte, si rifugia spaurito in un angolo del camerone, e si raggricchia tutto come un serpente, e piange rabbioso, e strilla: *Mi voli lassari iri?* È questa un'altra scena assai caratteristica, che mostra il fierissimo dispetto che quel ragazzo prova nel vedersi trattato come un coso da nulla, mentre comincia a sentirsi uomo. E quando, alla fine, è lasciato in pace, il *picciotto* corre al lato opposto del carcere, va a sedersi per terra e si mette a disegnare tranquillo.

— Oh, com'è bravo questo ragazzo! — dico sommesso e beffardo il capo. — Che cosa disegni, ehi! ragazzo?

E quegli: — La forca.

L'attore Concialdi, che sostiene la parte di questo picciotto, è eccellente. Gli si attagliano benissimo i versi del canto popolare:

Longu e dilicateddu è stu picciottu
Assumigghia 'na parma di jardinu.

Ha i gesti rapidi dell'arabo. Anche gli altri attori, che formano la compagnia più raccogliticcia che si possa ideare, recitano con naturalezza.

*
* *

Là, in quell'inferno di sanguinarii, un coltello, s'intende, è argomento di gioja ineffabile; vale più d'un prezioso gioiello. Fra le scene tipiche c'è anche quella d'un nuovo inquilino della Vicaria, il quale arrivato in gattabuia trova un affilato coltello nel seno d'un lungo pane mandatogli, per sua preghiera dai suoi di casa: quel pane è *lu pistuluni cu lu 'dannu di dintra.* L'ebbrezza che lo coglie nello scoprirlo, spezzando il pane, è indicibile. Egli scatta in piedi ed emette un urlo selvatico: egli non è più solo, ha trovato un amico! Nel mattino gli parve che mastro Gioachino, suo ben noto e antico compagno di mafia e di galera, non lo avesse voluto a bella posta riconoscere, per alterigia, per umiliarlo; — ed egli, stringendo il coltellaccio prorompe: — *Macari lu cori mi veni!... Ora ca sugnu a' cavaddu, cumpari Jachinu, dumani matina 'nni parramu!* (Mi sento aprire il cuore! Ora che sono a cavallo, compare Gioachino, domani mattina ne par-

leremo!) Ben presto questo galeotto si trova di fronte a mastro Gioachino. Allora succede un'altra scena animatissima. L'uno riconosce nell'altro l'antico compagno di galera e di mafia. I due compari che un po' prima si guardavano in cagnesco, si abbracciano giubilanti, commossi, e fanno lega.

Le spie colà non respirano un'ora sola. *'U cavaliere* è minacciato di morte come spia; perciò vien trasferito in un altro camerone. Ma la precauzione è inutile: vola una voce, un segnale, ed ecco *'u cavaliere* cade ferito a morte. Gli suonano l'agonia: s'ode il campanello del Viatico ch'è recato al moribondo, e gli assassini si scoprono allora il capo, silenziosi, compunti: s'inginocchiano e pregano con divozione pace a quell'anima.—Così il bigotto Luigi XI del Delavigne, dopo di aver commesso tante infamie si scopre il capo al suono della campana dell'avemaria: così il selvaggio Otello non vuole che Desdemona muoia per sua mano, senza essere accompagnata dalla preghiera, e le domanda: Desdemona, hai recitato questa sera le tue orazioni?

Il secondo e il terzo atto dei *Mafiusi* sono di getto: non c'è una parola da togliere. Gli altri sono scuciti.

TEATRO SICILIANO DIALETTALE (1)

La nuova commedia di Giovanni Verga *Dal tuo al mio,* commedia d'argomento siciliano rappresentata al teatro Manzoni, ci richiama, naturalmente, a tutto un teatro che, come una meteora, spuntò, brillò e scomparve.

Tutti i cultori dell'arte drammatica, tutti gli studiosi dei costumi popolari d'Italia rimpiangono la scomparsa della Compagnia drammatica siciliana. Proprio mentre si accentua fra noi il risveglio della letteratura dialettale, che non è volgarità o inezia quando è trattata da veri maestri (l'inferiorità non istà nella materia, ma nel modo di trattarla); e mentre il pubblico italiano si deli-

(1) Quest'articolo fu pubblicato nell'*Illustrazione Italiana* del 13 dicembre 1903 quando s'annunziò che la compagnia drammatica siciliana, diretta dall'attore Lombardo, s'era sciolta. Invece, riprese vita, e trionfò anche a Parigi.

zia e si commove sempre ai capolavori del teatro veneziano antico e moderno, veramente vittorioso; vediamo scomparire un altro teatro sincero, che era a' suoi inizii applauditissimi. Diciamo sincero, perchè il teatro siciliano, quale l' abbiamo visto sulle scene del teatro Manzoni, non era un repertorio di arguti rifacimenti del teatro di Francia, come (ce lo lascino dire) è il teatro milanese, il quale può vantare peraltro anche commedie originali... che non si rappresentano! Il teatro siciliano era espressione diretta d' un paese che Giovanni Verga di Catania per primo fece conoscere in parte, con romanzi e con novelle: era un fiore di quel suolo, fiore dalle tinte violenti, sanguigne, ma spontaneo; non fiore di carta.

La compagnia siciliana era diretta da un autore drammatico, Roberto Lombardo, e dal catanese Nino Martoglio, ossia da due veri artisti, non da due volgari speculatori di quinte. Il Martoglio venne a noi ignoto, come poeta lirico vernacolo; si fece apprezzare al teatro dei Filodrammatici in un torneo dialettale, e ne partì cinto di buon nome. Non era la prima volta che un siciliano otteneva il battesimo dei milanesi: tutti ricordano il Verga nell'arte narrativa; l' Au-

teri, l'operista della *Dolores*... e potremmo continuare. Il Martoglio s'era unito a Giovanni Grasso, un attore la cui scuola era la verità senza orpelli, persino senza veli. Anche il Grasso, e anche la sua compagnia erano giunti a noi sconosciuti; e la comparsa sua e della compagnia siciliana fu la loro prima vittoria.

La compagnia esordì nella commedia, prettamente, tristemente siciliana: *La zolfara.* Quando il Sonnino e il Franchetti, due sociologhi della vigilia, mossero, per loro conto, la nota inchiesta sui lavoratori delle miniere di zolfo in Sicilia, fu un grido di dolore e d'orrore. Quei dati precisi, che contavano, per così dire, matematicamente i gemiti di padri, di fanciulli, tutti martiri ignoti, apersero lo spiraglio in un inferno di vivi. Più tardi, nella regione degli zolfi, che s'apre sotterra rendendo l'idea dell'Averno del mito antico, avvennero disordini, mossi da sofferenze inaudite. Giuseppe Giusti Sinopoli imbastì su quel soggetto un dramma: *La zolfara.* Non possiamo dire, in coscienza, che sia un capolavoro; è ben lontano dall'esser tale; ma contiene accenti gagliardi, rivelatori del vero. L'attore Grasso, nella sua semplicità rude e risoluta atterrì; fece battere i cuori....

La compagnia parve, qual' era, affiatata, ottima. Sembrava che tutti quegli attori ed attrici avessero fatto chi sa quante decine e decine di prove come gli attori e le attrici della *Comédie française:* ciò che li univa in un intento concorde, ciò che, in mezzo alle ruggenti disarmonie dell'azione, li metteva in armonia equilibrata e perfetta d'interpretazione, non era solo l'arte, ma anche un sentimento patrio: il sentimento della loro isola materna, l'amor proprio di siciliani che volevano farsi onore. Il successo fu entusiastico quanto imprevisto. E produzioni, del tutto nuove per noi, e buoni successi si tennero dietro: l'elegante teatro Manzoni, avvezzo a vedere sul palcoscenico strascichi di seta di *cocottes* allegre e di dame contrariate, vide maniche di camicie, brache slabbrate di mafiosi, balenii di coltelli, letti d'infermi....

Un teatro primitivo, se vogliamo, quello composto da *La zolfara,* da *Nica* di Nino Martoglio, da *Facci i sceccu* (faccia d'asino) di Amilcare Caterini, e via via. Ci aggiravamo fra situazioni poco variate; le scene erano piantate e snodate senza preoccupazione della tecnica moderna; il dialogo si sgomitolava senza preparazioni: un passo più in-

dietro, e si trovava il carro di Tespi. Ma quanta naturalezza! Anche in mezzo alle difficoltà del dialetto siciliano (difficoltà per chi non è dell'isola o non lo ha studiato almeno un po' nel gran Meli e nei canti popolari raccolti dal Pitrè, e nelle raccolte folkoristiche di Salomone Marino), si arrivava ad afferrare l'eloquenza brusca ma spontanea delle passioni e dell'istinto; si arrivava a seguire i meandri di occulte premeditazioni, d'incendii interiori: si penetrava nel labirinto di complotti e di losche associazioni, frutto di secoli d'oppressioni, d'ingiustizie politiche e sociali; e anche derivazione di quei misteriosi vendicatori detti *I Beati Paoli,* cantati dal lirico messinese Felice Bisazza in una romantica ballata.

Appunto perchè viziati dalle raffinatezze dell'arte scenica moderna, dall'artificio e dal convenzionalismo del teatro dominante, gustavamo quegl'impeti naturali, quelle voci uscite da una società, oso dire da una natura differente dalla nostra. Già il palermitano Rizzotto (anche lui attore e autore come il Grasso) ci aveva nel 1885 fatto conoscere il basso mondo siciliano co' suoi rapidissimi drammatici *Mafiusi,* nei quali, come nel *Bruto Primo* dell'Alfieri non v'era

in scena neppure una donna; tutti uomini, con ragazzi, che si addestravano ai crimini al suon di frustate dei capi e a esserne i docili svelti strumenti, sprezzando la forca, ingannando le autorità costituite, i nemici naturali di quella gente che desta più compassione che orrore per la sua inferiorità quasi belluina.

La *Cavalleria* del Verga, coi *Mafiusi* del Rizzotto e con la *Malia* di Luigi Capuana si rappresentava con forte impegno dalla compagnia siciliana del Grasso; il quale al breve repertorio aggiunse una sera *La festa d'Adernò,* lavoro slegato, che ricorda nelle meditate sanguinose rappresaglie e castighi *I Mafiusi* e anche la *Cavalleria rusticana;* ma dimostrava anco quali sensi affettuosi stanno celati nel vulcano tenebroso di cuori a tutto disposti, pronti a tutto. Anche in quel lavoro, che credo improvvisato, i delinquenti cercano di deludere l'autorità; poichè fra loro possono ben essere nemici, e nemici mortali pronti a sbranarsi coi denti; ma quando apparisce l'abito nero d'un delegato di questura o il pennacchio rosso d'un carabiniere, diventano improvvisamente alleati, amici teneri, e ballano... per divampare (alla scomparsa del delegato o del carabiniere)

di nuovo nelle ire, nelle vendette di prima.

Il Grasso, il Lo Turco, la Bragaglia, attori degni di ogni elogio per la perfezione (è la parola) della rappresentazione scenica, colorivano ancor più il repertorio e ne colmavano coi gesti le deficienze, a somiglianza di quelle grandi sarte artiste, che negli abiti delle signore un po' troppo asciutte insinuano abilmente estetiche ovatte che seducono gli adoratori. Certo, la *Cavalleria rusticana* del Verga e la *Malia* del Capuana si elevano da quel repertorio manchevole; ma con esso, in fine, si fondono, per l'ambiente e pei costumi. La « cunta » e la rivolta contro il tiranno della *Zolfara*, quel tiranno che oppone il revolver agli stili dei rivoltosi fanno riscontro a certe scene dei due principali autori del teatro siciliano, appunto per il carattere speciale d'un popolo, il quale ha meno rassomiglianza col nostro, che il nostro popolo con quello della Germania.

Le gesticolazioni, ch'erano esse stesse dialoghi, scene, epiloghi, e che il Grasso e i suoi compagni, eseguivano con tratti talvolta accentuati per farsi meglio capire da noi, costituivano gran parte dell'abilità della compagnia. Per esempio, il Grasso, nella *Facci 'i sceccu* (in quel tipo d' un povero sce-

mo, il quale s'innamora perdutamente di una fanciulla e che non potendo vincere la ripugnanza che suscita in lei, uccide prima un giovinotto che tentava di rapirla e di disonorarla e poi gitta lei nel fondo d'un burrone); il Grasso, dico, esprimeva col gesto tutta una vita di cocente passione, spregiata, infelice.

*
* *

Naturalmente, sorge in noi la domanda: Ma è tutta quella la Sicilia? È tutta quella la Sicilia dei morsi alle orecchie e delle coltellate?... Quel popolo è fatto tutto così? di gelosi feroci, di duellanti rusticani, di omicidi?...

No, fortunatamente; e la morte del teatro siciliano non ci addolora solo per quello che ha fatto; ci addolora anche, e più, per quello che poteva rappresentare di eletto, e che pur fiorisce nell'isola che ha dato un angelo della gentilezza, Vincenzo Bellini. Oltre i crudeli aguzzini delle *zolfare* e le pompose adultere dai monili d'oro, oltre i monelli degenerati e le donnacole superstiziose e strillanti, vi è tutta una vasta popolazione che alimenta nel cuore i più dolci, i più forti affetti di famiglia: vi è un' alta società, la quale ri-

spetta le tradizioni più corrette del blasone che impone doveri a chi lo porta; vi è una falange di lavoratori onesti e pazienti. Noi conosciamo più Parigi, Vienna, Berlino, Nova York che la nostra Sicilia. I forestieri vi sbarcano, per godersi il paradiso della Conca d'Oro, il paradiso di Taormina, e le austere solennità dell'Etna, a cui piedi dimora solitario un andace poeta, Mario Rapisardi, l'autore di pensosi poemi; vi sbarcano anche per fare economie sul bilancio domestico; ed essi conoscono la Sicilia meglio di noi che andiamo.... a Montecarlo.

Quando potremo purgarla dei veleni filtrati da governi colpevoli?... Quando si potranno dissipare le caligini del male che si addensano sull'isola dei Mille?

Dimmi tu, bedda, zocc' hai pinsatu
Tuttu stu tempu ch' un nn' amu vidutu?
Tu ti cridevi ca t' avia lassatu....

È una canzone popolare siciliana, di Serradifalco; una canzone d'amore; e può servire anche ad esprimere il nostro pensiero per la Sicilia.

(1903)

GABRIELE D'ANNUNZIO

Sogno d'un tramonto d'autunno, *Poema tragico di* GABRIELE D'ANNUNZIO, *1898.*

Il titolo farebbe credere a una dolce fantasia romantica che finisce con la morte. Questo poema, invece, nulla ha di meditativo, nulla di dolce; tutto è passione, feroce divoratrice passione, che colora del color dell'incendio l'azione breve e rapidissima, come una corsa alla vendetta, all'annientamento. Poichè questo *sogno* non è che una vendetta di donna; di donna innamorata, circuita, aiutata da donne spie, da complici sue, pagate. Sulla scena, non si vedono che donne; come in una tragedia dell'Alfieri, *Bruto II,* non si vedon che uomini. Il poeta sognò il suo tragico terribil sogno non più nella terra delle tragedie, la terra greca, come in *Città morta;* bensì, chi lo crederebbe? sotto il

mite cielo veneto, alla Mira, villeggiatura dei patrizii veneziani d'una volta, sulle sponde di quel Brenta modesto, del quale Luigi Carrer canta la pigra onda; e che l'anacreontico Vittorelli sceglie a specchio delle sue clorotiche Ireni. Gabriele d'Annunzio, il cui genio è portato all'ingrandimento come Edmondo De Amicis, come il maestro di tanti, Victor Hugo, fa di quel Brenta un ampio fiume, una specie di Gange, una specie di Nilo, sul quale scorre tra feste e canti una cortigiana veneta su un bucintoro incantatore, circondato da una ressa di barche festose. Questo fiume, questa grandiosa festa sull'acqua in un tramonto d'autunno, tra passioni cocenti ispirate da quella dea, non si vedono, ma compiono tutta un'azione a parte, che viene descritta dalle donne spie, le quali o salgono al sommo d'un'elegantissima scala a spira di marmo e vedono dall'alto la festa; accorrono dal Brenta a narrarne i particolari a colei che li attende, nell'ansia, nella febbre, nell'angoscia irruente, che fa di lei una delirante, una furia.

Costei è la dogaressa vedova Gradeniga, che per gioire libera coll'amante ha fatto morire il vecchio marito doge, ed ora è abbandonata da quell'amante, il quale giace sotto

l'imperio della cortigiana, Pantèa, l'affascinante, la fatale Pantèa, dal corpo bianco così che sembra persino azzurro, e sotto le cui sopracciglia ardono due occhi strani. Anna Bolena aveva sei dita; Pantèa ha un occhio nero e un occhio azzurro, che incantano come gli occhi d'un serpente e che fanno spasimare, morire. Nelle vene della Gradeniga, tempestano due passioni: la libidine e lo spirito della vendetta. Ah! fu pei baci di quell'amante da lei conquiso, fu per la gioia esaltante di quegli amplessi da lei suscitati; fu per quel sangue folle, per la verginità di quel giovanetto, da lei delibata con lento trionfo, che la Gradeniga avvelenò coll'aiuto d'una strega, della *Maga schiavona,* il doge, il vecchio doge, che si spense consunto nei gravi panni d'oro... Ma quel vegliardo spento restò dinanzi al suo pensiero, memoria tetra, larva spaventosa, che, a ogni momento, le ritorna e la fa trasalire.

*
* *

Lungo i quattordici secoli di gloria della Repubblica veneta, la patrizia famiglia Gradenigo, che a Venezia avea palazzo a San Simeon Grande dal vasto giardino, e a Santa Giustina—fra patriarchi, vescovi, generali,

senatori vanta tre dogi: Pietro Gradenigo, che sventò la congiura di Bajamonte Tiepolo e che, nel 1297, sostituì all'originaria democrazia della costituzione veneta, l'aristocrazia ereditaria; Bartolomeo Gradenigo salito al dogado nel 1339; e Giovanni, doge sedici anni più tardi. Dopo, nessun Gradenigo vestì l'ermellino. Un Giovanni morì in odore di santità monaco a Monte Cassino; un'Elisabetta si unì nel 1329 a tre altre matrone (una Cornaro, una Malipiero, una Soranzo) per erigere un asilo a favore di donne povere. Si narra d'una cantante del teatro di San Moisè a Venezia, che un Gradenigo fu costretto a sposare perdendo per sempre (secondo le leggi d'allora) la nobiltà e ogni relazione coi congiunti offesi. Ma nulla di tutto questo è svolto o accennato nel poema tragico dannunziano; ch'è tutto fantasia dell'autor del *Piacere* e dell'*Innocente*. « È un pensier del mio capo » egli può dire col Prati dell'*Armando*. Tutto fantasia anche nei particolari.

Così, a quel tempo, le donne venete non si faceano biondi i capelli, stando al sole sulle altane, come il poeta immagina faccia la sua cortigiana: era questo un costume del '500. Nel '700, anche le cortigiane si

metteano in testa la parrucca bianca, che facea sì bene risaltare la rosea giovinezza del viso, tanto più se infiammato dal piacere e dall' allegrezza. Ma una verità storica esatta emana dal poema fantastico: è il predominio della donna, in quell'epoca di decadenza politica e sociale, nella vita a Venezia; predominio che, in veste gaja, spicca nelle commedie di Carlo Goldoni, profondamente veneziane ed esattamente storiche, tranne negli assoluti riserbi e nei rispettosissimi riguardi dovuti, per ferreo antico rigor politico, ai patrizii della Serenissima.

Ah io lo so, io lo so, quello che nessuno mi vuol dire (*esclama la Gradeniga pensando al dominio che sul giovane amante esercita la sua rivale*). Ella lo tiene prigioniero nella sua nave, ella lo nasconde sotto i suoi guanciali. Dove, dove avrebbe potuto ella trovare una preda più dolce? Egli sembra inviluppato nella sua giovinezza come un frutto nella sua scorza deliziosa. Il sangue d'amore pulsa e balza per tutto il suo corpo, fino alla radice delle sue unghie, come in una fiera furente. Un leopardo egli mi pareva talora, pieghevole e forte, e tutto maculato dalla crudeltà della mia bocca. Pareva ch' egli dividesse le mie vene a una a una come i miei capelli, con la carezza delle sue dita....

Il dramma si svolge sulla fine del Settecento; e non si direbbe di vedere in questa

morsicatrice e omicida, la damine incipriate e vezzose, briose, *morbinose,* di quel tempo. Anche allora, a Venezia, tra i carnevali, i pazzi giochi del Ridotto e i baccanali sull'acqua, v'eran cuori di donne che sentivan forte. Caterina Dolfin Tron donna onnipotente, alla vigilia della caduta della Repubblica Veneta, esclama in un suo sonetto veneziano (poichè par proprio suo):

Mi se casco, no casco in zenocion.

Una Vendramin per passione si uccide; e Giustina Renier-Michiel sgrida (ella sola!) i giovani patrizii che non vanno a salvare dalle ruberie francesi i tesori di Venezia: *Se no podè salvar la Repubblica, salvé almanco Venezia!* Ma siamo sempre lontani, assai lontani da quel tipo criminoso, borgiano di duchessa del Cinquecento; uno di quelli che piacciono alla fantasia del D'Annunzio e alla nova scuola, di cui egli è capo, e che si tuffa avida nei fulgori, nelle maestà, nelle colpe, grandi anch'esse come il resto, d'un'epoca italiana sommamente artistica, sfarzosa, gaudiosa e violenta.

La vita è spinta all'eccesso nel *Sogno d'un tramonto d'autunno,* che finisce con lo sterminio. In *Città morta,* deliziosi voli li-

rici abbelliscono la cupezza della tragedia; qui, nel *Sogno d'un tramonto d'autunno,* non ne trovi, tranne in quel sospiro alla vita che la Gradenigo invia nel respirar l'odore della maturità e del dissolvimento che vien su dal giardino sontuoso della sua villa:

La vita! La vita!... Come i frutti odorano! Com'è profondo e folto il profumo dei frutti che si struggono di maturità e di dolcezza sul ramo curvo che si duole!...

Ed ella sospira a quei frutti, ella che si vide strappar da altrui mano il frutto più vitale: l'amor suo. Forse l'amante fuggì da lei perchè anche sul suo volto, al pari che sul fiume, scende il tramonto, e nel giardino è sceso l'autunno?... Ah! si dovrebbe sempre cessar d'amare quando si cessa di piacere!... E la Gradeniga si guarda smaniante e desolata nello specchio più volte; ella spia sul proprio viso le cause spietate dell'abbandono.

*
* *

Si pensa a una scena dell'*Antonio e Cleopatra* dello Shakespeare: a quel « serpente del vecchio Nilo » e a una magica novella di Gautier su una sfavillante, voluttuosa gita di Cleopatra sul Nilo, alla quale si direbbe

siasi ispirata il Gerôme col famoso suo quadro decorativo: la *Galea di Cleopatra*. Si pensa ai maghi indiani, ai quali accennò anche Antonio Fogazzaro in una conferenza sulle forze soprannaturali, tenuta a Roma e poi accolta in un volume; maghi che operano prodigi da lontano; ma più ancora si pensa alle antichissime magie di cui poetarono Virgilio, Giovenale.... La rinata Circe, la « maga schiavona » del *Sogno d'un tramonto d'autunno,* la quale, venuta in possesso di qualche cosa appartenente al corpo della vittima designata (un dente, una ciocca di capelli, un' unghia....) plasma un'immagine di cera con le sue mani diaboliche e infigge in essa tanti, tanti, tanti spilli..., è una vecchia conoscenza degli eruditi e di chi si occupa d'occultismo. La potenza di quell'immagine di cera formata dalla schiavona, la potenza di quel sortilegio, è mortifera. La Gradeniga la ottenne da lei per la morte lenta del vecchio doge, al quale ella stessa avea strappato un dente: l'ottiene per la morte fulminea della cortigiana Pantèa, alla quale una fida ancella arriva, per il suo ordine incalzante e colla promessa d'ingente premio, a tagliare una ciocca di capelli sulla nuca. Pantèa muore; incendia-

ta. La sua malìa sui patrizii schiavi che, attratti dal suo fascino, ella si trascina irresistibilmente dietro nelle barche sul fiume, finisce all' improvviso in una battaglia fratricida, in un incendio di folgore. Nel fiume, è tutto uno scompiglio infernale di barche; e un ultimo grido laggiù sovrasta, il nome della occulta protagonista del dramma fatale: Pantèa! Pantèa! Pantèa!

Il dramma, in un atto, concitato, dura mezz' ora al più. Nel leggerlo, si capisce che è scritto col pensiero ad Eleonora Duse, una Gradeniga insuperabile. Alcune espressioni fanno certo ridere il nostro pubblico, come quella delle alucce ai piedi di Pantèa, ritta sul bucintoro; ma altre fanno certo correre un brivido d' entusiasmo.

La tecnica non è quella dei drammi soliti, e questo *Sogno* non va giudicato alla stregua degli altri. Non v' è azione?... Anzi, è duplice: quella che si vede e quella che non si vede; concatenate l' una all' altra, fuse insieme in un solo fuoco del diavolo. Leggendo, par di sentir quasi la voce della Duse, di vederne i gesti imperiosi, convulsi.

Questo è il dramma più intenso di vita che il d' Annunzio abbia scritto finora, e

che continua il ciclo dei *Sogni delle stagioni*, cominciato col *Sogno d'un mattino di primavera*. Gli altri sembrano tentativi lirici smaglianti, e si direbbero il preludio di questo. Un poeta di strane e grandiose visioni si afferma, si accentua.

UN RICORDO SERENO:

TOMMASO GHERARDI DEL TESTA

(1818-1881)

Non è male chiudere questo volumetto col ricordo d'un commediografo che diffuse per molti anni dalla Toscana natìa raggi di gajezza quando, anche sul teatro, s' addendensavano le tristezze dei romanticismo. Questo volumetto comincia con Paolo Giacometti, che di quel romanticismo fu il drammaturgo italiano più commovente; si chiuda con Tommaso Gherardi Del Testa, che ai sospiri preferì le celie e al pianto le risate.

Ed è doveroso il ricordo dell'autore de *La vita nuova,* anco perchè il bel dramma domestico *Come le foglie* di Giuseppe Giacosa ricorda quella commedia, come pure rammenta *I Fourchambault* dell'Augier, aven-

do tuttavia proprii gesti e propria voce eloquente.

Tommaso Gherardi Del Testa fu l'ultimo commediografo della sana risata. L'arte non fa più ridere di gusto: la vera commedia, la commedia non adulterata, non isnaturata dal dramma, la commedia senza convulsioni, senza sfide, senza strimpellate di pianoforte, senza agonizzanti, senza necrofori, morì con Tommaso Gherardi Del Testa. Se è vero che le bestie non ridono, e che il riso è solo privilegio dell'uomo, chi più schiettamente umano di quel simpatico artista, il quale si mantenne sempre allegro e fece ridere per tanto tempo gl'Italiani? Pur di far ridere, il Gherardi non si faceva scrupolo di ricorrere a qualche volgarità davanti alla quale la dea del pudore (stile dei moralisti) si vela... Sì; anch'egli, come i vecchi commediografi italiani, le metteva qualche volta un po' grasse in bocca a' suoi personaggi, ma senza malizia, proprio come un buon campagnuolo che della città non conosce le corruzioni raffinate. Quando si pensa a certi drammi moderni, e si assaggiano il pepe di Cajenna e le altre droghe onde sono conditi; quando si pensa alle *pochades*, veri *cancans* della scena, non

vien certo voglia di lapidare il Gherardi, il quale, al confronto, è un ingenuo.

Dissero che il Gherardi fosse un continuatore del Goldoni, autore ch'egli leggeva e prediligeva fin da giovinetto. Fino un certo punto, è vero. Come il Goldoni, egli vedeva le cose di questo mondo senza aggrottare le ciglia, senza stringere i pugni, senza disperarsi. Era un pittore, un po' a guazzo, ma non tradiva le realtà, trovando gusto nel ritrarre piccoli vizi, piccole virtù, piccoli amori, piccoli interessi: in una parola un piccolo mondo, qual'era appunto quello della sua Toscana a' suoi tempi. Non ha creato alcun tipo immortale, niuno di quei caratteri che nascevano d'un tratto vivi e interi sotto la penna del Goldoni; ma nel ritrarre i bonarii possidenti di campagna, i nuovi arricchiti ch'egli conosceva davvicino, chi, fra noi, lo eguaglia?...

I suoi personaggi sono un po' sempre gli stessi: mariti goffi e burlati, mogli leggere, cameriere conniventi di sfregi coniugali, damerini flosci, conti spiantati. Si dedurrebbe da ciò ch' egli come il Goldoni fosse un pittore della decadenza; ma non è esatto. In certe sue commedie, entra persino con troppo chiasso l' italiano risorto; palpita fin trop-

po sonante l'augurio d'una generazione migliore. Nella *Vita nuova,* il suo capolavoro, l'invito a lottar contro le difficoltà della vita erompe così spontaneo, così eccitatore dall'animo onesto di quel rozzo e buon personaggio Raffaello Palchetti, che ci accertiamo come un nuovo vigore, come il soffio di una vera vita nuova animi, avvivi la commedia del Gherardi ch'è poi commedia italiana, serbandola semplice e serena come nacque.

Il genere francese, così appiccicaticcio, non fece presa su quell'ingegno che voleva a tutti i costi restare e restò casalingo, magari in maniche di camicia, ma senza giubbe scimmiottate. L'italianità spicca non solo nei caratteri e nella limpida festività delle *battute*, ma anche nella lingua toscana purissima che parlano tutti i suoi personaggi. Nato il Gherardi a Terricciola nel Pisano, e vissuto quasi sempre sulle montagne del Pistojese dove, agiato teneva a pigione una villa, possedeva interamente il tesoro del linguaggio toscano: non quello in punta di forchetta e ammuffito dei parrucconi, ma il linguaggio semplice, vivo, alla mano, che parlano in Toscana e che si dovrebbe parlare dappertutto.

La stessa purezza di lingua, la stessa ele-

ganza e fluidità di stile si ammirano in due romanzi del Gherardi Del Testa: *La farina del diavolo* e *La povera e la ricca,* quest'ultimo in due parti nel quale v'è un certo sor Placido, che viaggia pei tetti, comicissimo. Ne la *Speranza,* (giornale diretto da uno Stefano Fioretti prete, che faceva il direttore di scena al teatro Pagliano e adorava più volentieri le diavolesse del palcoscenico che le Madonne dell'altare, mentre un altro prete, l'abate Giovanni Pedani, scriveva di critica teatrale nella *Gazzetta di Firenze*) Tommaso Gherardi Del Testa sotto lo pseudonimo di « Aldo » infilò certi arguti dialoghi con un fattore Bartolommeo, che facevano la delizia degli sfaccendati dei caffè. Era il Guardagnoli del dialogo.

È giustizia ricordare anche Vincenzo Martini, limpido commediografo, che mirava anch'egli alla verità, ma con più garbo del Gherardi: *Il marito e l'amante, Il cavaliere d'industria* e *Una donna di quarant'anni,* recitata dalla Ristori, sono le commedie più apprezzate di quell'ingegno aristocratico.

Il Gherardi supera per altro il Martini nella fecondità. *La folle ambizione, Vanità e capriccio, Un viaggio per istruzione, Il Sistema di Giorgio, Il Sistema di Lucrezia,*

Con gli uomini non si scherza, Il Padiglione delle mortelle, Promettere e mantenere, il *Regno di Adelaide,* le *False letterate,* la *Moda e la famiglia,* le *Scimmie, Oro e orpello, Coscienze elastiche, Il vero blasone, Vita nuova, Vita nuovissima* e tante altre, sono commedie del Gherardi, che, qual più e qual meno fecero buon sangue alle oneste famiglie che, dopo pranzo, si recavano patriarcalmente a teatro, sicure di non turbare le proprie digestioni e di dormire i proprii sonni pacifici, senza il disgusto di sognarsi la tosse d' un tisico, le pistolettate d'un duellante, l' agonia d' un bambino. L'argomento di qualche commedia fu tolto dal nostro autore toscano totalmente, di peso, dalla realtà. *Il vero blasone,* ch'è una delle commedie più vigorose e più rappresentate, è la storia vera, autentica delle ricchezze d' una famiglia italiana.

Il Gherardi concepiva presto, e, conoscitore della scena com' era, incatenava i dialoghi ai dialoghi con facilità. E non ebbe soste, non trabalzi, non sfinimenti. La sua vena scorreva sempre uguale; negli ultimi anni, si dilatò e parve più ricca, ad esempio nella *Vita nuova*. Soltanto, verso la sua fine, il buon uomo non scriveva più; non

già perchè gli fosse inaridito il cervello, ma perchè vedeva chiaro come il gusto dei tempi fosse mutato. Ebbe il buon senso di ritirarsi, ed ebbe lo spirito di sorridere della via che il teatro pigliava. Era un sorriso talvolta amaro; amaro, perchè discepolo egli stesso del Goldoni, non lasciava discepoli. La sua influenza fu, a dir vero, alquanto scarsa sulle sorti della drammatica italiana; pure, nel silenzio della sua coscienza, una voce gli diceva giustamente: Anche tu hai regnato!

E fu un regno fortunato, lieto, abbastanza tranquillo quello del Gherardi Del Testa. Egli non subì assalti implacabili di scuole artistiche avverse alla sua; non rivali astiosi che ad ogni passo gl'inceppassero malignamente il cammino, come avviene anche a modesti solo desiderosi di guadagnarsi un pane. I malevoli cominciarono, è vero, a fargli capire, che negli anni giovanili la notorietà non si acquista senza ostacoli e senza combattimento; ma ben presto. vinti, dileguarono. Quando Adelaide Ristori, allora giovane e seducente, recitò a Firenze la prima commedia di lui *Una folle ambizione* ch'egli in seguito non volle riconoscere come propria figlia e distrusse, si

sparse la voce che Maso (fu chiamato sempre così) aveva commessa l'impudenza di rappresentare un lavoro del quale egli non aveva scritto nemmeno una riga. Figuratevi Maso! Montò sulle furie, protestando contro la calunnia; ma si accorse subito che la protesta più bella era lavorare di buona voglia, e rispose agl'invidiosi con altre commedie fortunate. Poi, dovette sentire il sermoneggiar dei critici, che esigevano nelle sue commedie un perpetuo scopo politico; se ne doleva il Gherardi, se ne stizziva; ma, in complesso, nemmeno le censure furono tali da turbare una volta per sempre la sua giornata gaja e serena, — da offuscare, non dirò la gloria, alla quale non potè arrivare, ma la sua chiara popolarità.

Ricordo che, quando al teatro Rossini di Venezia si rappresentò la *Vita nuova,* qualche critico la chiamò loquace, nojosa; e allora egli mi scrisse una lettera con la quale, ringraziandomi della difesa che io avevo fatta di lui mostrò la sua pacatezza, quasi la sua letizia.

E lieto visse il Gherardi: era d'umore quasi sempre allegro. Nelle conversazioni (a quelle dei bagni Pancaldi a Livorno, per esempio) raccontava barzellette a tutto

spiano. In campagna, nella calma del mezzogiorno, i contadini lo udivano spesso cantare, accompagnandosi colla chitarra, solo. Guai però a parlargli di ladri e di guardie di pubblica sicurezza! Allora si rannuvolava e perdeva la pace. Che tiro birbone gli avevano perpetrato i ladri?... Mah!... Non lo saprei davvero. Fatto sta ch'egli ne aveva terrore. Contro la polizia poi, contro le guardie non sapeva frenar l'ira. A sentir lui, tutti gl'impiegati della pubblica sicurezza mangiavano il pane a tradimento, perchè non sapevano liberare i galantuomini dai ladri. Questo dei ladri e della polizia era il suo *tic*, la sua fissazione, il suo incubo.

Il Gherardi Del Testa fu buon patriota. Quando il paese ebbe bisogno del suo braccio, corse ad offrirlo. Egli combattè nel 1848, e combattè nel 1859, quando già contava quarantun anni. Nel 1848, come ufficiale fu a Montanara, insieme con altri suoi compagni dell'università pisana; e in quella giornata tanto si affannò, si stancò, che da un momento all'altro non gli ressero le forze e si lasciò cadere a terra, immerso nel sonno. Là, rimase abbandonato, solo. Sopraggiunse una squadriglia di croati: uno di questi lo svegliò con una schioppettata la cui palla, di-

rettagli al cuore, lo colpì nel cinturone e rimbalzò innocua in aria. Il Gherardi ardito si levò e si pose sulle difese; ma un ufficiale austriaco afferrandolo pel collo, lo costrinse a rendersi prigioniero. « Badate che questa sciabola fu in pugno a mio padre, e ha ucciso de' vostri nelle guerre napoleoniche, » — gli disse il Gherardi cedendola. Quell'ufficiale, probabilmente, non capì una parola. Il prigioniero fu condotto a Theresienstadt donde, dopo qualche mese, tornò libero in patria con altri compagni di prigionia.

Egli frequentava la società aristocratica, ma coi granduchi e colle granduchesse di Toscana non se la intendeva troppo. Il Gherardi raccontava tuttavia con qualche compiacenza un aneddoto che si riassume così:

« Alla rappresentazione di una delle sue commedie al teatro Niccolini, assisteva la granduchessa Maria Antonietta, la quale mandò un personaggio di corte a invitare il Gherardi a salire nel suo palco. Il nostro commediografo era in cacciatora (figurino che ha conservato invariabilmente) e non volle presentarsi a quel modo, scusandosi. Allora fu invitato il giorno appresso a Pit-

ti. Vi andò. La granduchessa lo fece sedere sopra una sedia (raccontava lui) piuttosto alta, mentre essa era seduta sopra una poltroncina bassa. Maria Antonietta portava per solito abiti molto scollati... Era superba di quella *valle di gigli*... celebrata dai poeti del Seicento. Il Gherardi restò ammaliato dal candore e dalla ubertosità degli agitati orizzonti che intravedeva. La granduchessa alzò gli occhi, scorse l' imbarazzo del poeta, sorrise amabilmente, e gli fece capire che l' udienza era finita. L' augusta signora ebbe peraltro un pensiero gentile che consolò la mortificazione del poeta: l' autore del *Padiglione delle mortelle* riceveva il giorno dopo la croce del Merito.... di San Giuseppe.... »

Ma il Gherardi ebbe un' altra più invidiata fortuna. Da giovinetto, mercè gli amministratori del Duomo di Livorno fu posto in grado di usufruire d'un beneficio di famiglia. Più tardi, meglio, ereditò dal conte Del Testa il titolo, il nome e il censo che gli dette modo di vivere indipendente.

Non uscì quasi mai dalla sua Toscana. Laureatosi a Pisa, passò a Firenze per esercitare l' avvocatura; da Firenze passò a Pistoja e dal Pistojese, non più in là... salvo

la passeggiata un po' lunga a Theresienstadt che abbiamo raccontato.

Morì dopo lunghe sofferenze, di bronchite, il 12 ottobre 1881, a Pistoja, fra le braccia d'una sorella. Era nato nel 1818. Ne' suoi ultimi giorni di vita, un ministro di questo mondo si ricordò anche di lui, e lo insignì d'una croce di commendatore; povera croce che brillò solo una volta sul suo petto: quando era cadavere. E il suo spirito, nelle superne regioni, deve averne riso.

FINE DEL PRIMO VOLUME.

INDICE

Un po' di proemio . . . . . Pag. V

Paolo Giacometti . . . . . » 3
Paolo Ferrari . . . . . » 16
Paulo Fambri . . . . . » 26
Leopoldo Marenco . . . . . » 33
Felice Cavallotti . . . . . » 37
Pietro Cossa. . . . . » 42
Ancora il Cossa, Achille Torelli e G. T. Cimino » 58
Ancora Achille Torelli . . . . . » 71
Giuseppe Giacosa . . . . . » 77
Ancora Giuseppe Giacosa . . . . . » 86
Segue: Giuseppe Giacosa . . . . . » 97
Leo Castelnuovo . . . . . » 107
Giacinto Gallina. . . . . » 116
Giovanni Verga . . . . . » 122
Gerolamo Rovetta . . . . . » 130
Luigi Illica e Ferdinando Fontana . . . » 141
Domenico Oliva . . . . . » 154
Giuseppe Rizzotto . . . . . » 166
Il teatro siciliano dialettale . . . . . » 178
Gabriele D'Annunzio . . . . . » 187

Un ricordo sereno:
Tommaso Gherardi Del Testa . . . . . » 197

BINDING SECT. AUG 14 1964

PN
2683
B3
v.1

Barbiera, Raffaello
Polvere di palcoscenico

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 30 10 06 003 0